DELLA

IMITAZIONE PITTORICA

DELLA ECCELLENZA

DELLE OPERE DI TIZIANO

E

DELLA VITA DI TIZIANO

SCRITTA DA STEFANO TICOZZI

LIBRI III.

DI

ANDREA MAIER VENEZIANO

VENEZIA
DALLA TIPOGRAFIA DI ALVISOPOLI
MDCCCXVIII.

A spese del Negozio di Libri all'Apollo.

Sic instructi sano rectoque judicio Artificum labores excutiunt ipsis quandoque Artificibus felicius; cum in iis proprii operis amor, atque alienae Artis obtrectatio severitatem, integritatemque judicii non raro infingant.

IVNIVS, de Pict. Veter. Lib. I C. V §. 3.

AL CHIARISSIMO

SIGNOR CONTE

LEOPOLDO CICOGNARA

CAVALIERE DELL' ORDINE DELLA CORONA DI FERRO
PRESIDENTE DELLA R. ACCADEMIA DELLE
BELLE ARTI DI VENEZIA

ANDREA MAIER

Se stimasse taluno, sig. Conte prestantissimo, potermi tacciare di presunzione per aver io voluto intitolare questo mio Libro all' illustre Scrittore del Trattato del Bello *e della* Storia della Scultura, *devo fargli sapere, che parecchie e ben diverse ragioni mi hanno indotto a presentarvi questa pubblica testimonianza della mia profonda estimazione. Occupa il primo luogo fra di esse la riconoscenza che debbono professarvi tutti i buoni Veneziani per le molte*

benemerenze che vi siete acquistate verso questa vostra Patria adottiva nell' onorevole incarico che sostenete di Presidente della R. Accademia di belle Arti, la quale deve riconoscere in gran parte dai vostri lumi e dal vostro zelo s' ell' ha potuto in così breve corso di anni sollevarsi a quell' alto grado di splendore che l' ha resa degna della grandezza del Sovrano e della celebrità della Veneta Scuola. Nè con minori laudi meritano di venir encomiate le quotidiane ed amorose vostre cure per l' insegnamento ed i vantaggi di questi giovani Alunni, o ammaestrandoli coll' esempio e col consiglio, o infervorandoli coll' impiegare i frutti delle loro crescenti cognizioni ne' disegni e negl' intagli della Storia della Scultura, e dell' altra Opera insigne delle Fabbriche più cospicue di Venezia, *di cui pure siete Voi il promotore e l' editore. Devesi perciò ascrivere a merito delle vostre incessanti applicazioni, secondate dalla dottrina e dal zelo dei valentissimi Professori di quest' Accademia, se le Arti del disegno, deterso lo squallore in cui giacevano sepolte negli ultimi tempi dello scorso secolo, hanno incominciato a risorgere fra noi a novella vita, e se possiamo a quest' ora annoverare dei giovani Pittori e Scultori, i quali, partendo dalle rive dell' Adria, sonosi recati a*

riscuotere gli applausi e l' ammirazione delle straniere Nazioni. La vivificante influenza di questi studii è discesa, mercè vostra, anche nelle officine degli Artefici minori, onde veggiamo adesso uscire dalle professioni del telaio, dell' ago, dell' oreficería, della plastica, della tarsia e dell' intaglio tanti delicati lavori, che contribuiscono ad accrescere i comodi e l' eleganza delle abitazioni de' cittadini, e possono per la bellezza delle forme e la squisitezza della esecuzione venir in paragone con quelli delle più colte e celebrate Metropoli de' nostri giorni.

A questi obblighi, che mi sono comuni con tutti i miei Concittadini, permettetemi, egregio signor Conte, di aggiungere quelli che devo io professarvi in particolare, sì per la gentilezza vostra nel favorire costantemente i miei studii, concedendomi libero l' uso della vostra sceltissima Biblioteca, sì per la liberalità con cui avete voluto farmi dono di alcune rarissime Stampe, onde arricchire la mia Collezione d' Incisioni delle Pitture di Tiziano.

Che se tante e così forti ragioni non avessi io avute per desiderar di porre in fronte a quest' Opera il vostro Nome, avrebbe bastato a consigliarmelo il mio stesso interesse, attesa la profonda venerazione per Tiziano che manifestata avete in ogni vostro Scritto, e spezialmente

nel nobilissimo Elogio da voi pubblicato di questo Pittore, il quale comprende, a mio parere, più cose in poche pagine, che non si trovano in tutti i volumi su di tal materia dei precedenti Scrittori. Posso adunque confidare che l'amore che portate a Tiziano farà che sorpassando con occhio indulgente le imperfezioni del mio lavoro, vorrete benignamente riguardare il rozzo monumento che mi sono sforzato d'innalzare alla di lui gloria; e sono certo parimente che la somma cortesia vostra, lungi dal riflettere alla tenuità del dono, baderà soltanto al cuore di chi ve l'offre, dappoichè non ho potuto io darvi un contrassegno maggiore della mia altissima stima e della mia distinta considerazione.

INTRODUZIONE

Innanzi d'inoltrarmi nella materia, che mi ho proposto ne' seguenti Libri di ventilare, piacemi di far note al Lettore le ragioni che mi hanno mosso ad imprendere questo lavoro, e a dargli quella forma che mi è sembrata la più acconcia a poter conseguire l'intento mio principale. Assuefatto fino dalla fanciullezza a contemplare con singolar diletto le Pitture di Tiziano sparse per le Chiese e gli altri luoghi pubblici della mia patria, allorchè giunsi alla maturità degli anni volli provarmi a rendere ragione a me stesso delle cause di questo costante e straordinario piacere. Nè, per quanto vi riflettessi, seppi mai trovarne alcun'altra, fuorchè l'essere stato Tiziano quegli fra tutti i moderni che avendo penetrato più a fondo nell'intima essenza della Pittura, ha saputo perciò meglio di ognuno ottenere il vero scopo dell'Arte, che non può essere che il diletto de' sensi e la commozione del cuore. Questa persuasione tanto più in me si faceva maggiore, quanto più io esaminava le opere degli Artefici delle altre Scuole, le quali, ad onta ch'io conoscessi essere dotate delle più sublimi bellezze, contuttociò non mi sentiva mai così fortemente allettare dalla loro vista, come da quella dei

Quadri di Tiziano: anzi doveva talvolta l'intelletto far forza agli occhi, acciò gli prestassero il loro uffizio per poterle a suo bell'agio assaporare. Se non che veniva io di quando in quando attristato dalla lettura di parecchi Libri moderni, ne' quali oltre a sentir predicate alcune novelle dottrine tendenti, secondo i loro Autori, a perfezionare e, secondo me, a guastare la Pittura, parevami che troppo grande ingiustizia si facesse al nostro Tiziano, sentenziandolo eccellente nel solo colorito, e debole o difettoso in tutte le altre parti della Pittura. Coteste nuove opinioni, ripetute a guisa di eco da una serie di successivi Scrittori, andava però meco stesso considerando, che divenivano sempre più sofistiche e baldanzose, quanto più la data degli Scritti accostavasi ai nostri tempi, e si allontanava dall'aureo secolo della Pittura. Ma ciò che cagionava in me non saprei dire se maggior stupore o rammarico era il vedere come in tanto tempo non fosse venuto in cuore a nessuno de' nostri o degli altri italiani Scrittori di sottoporre ad esame le suddette dottrine, e di vendicare i ripetuti oltraggi recati alla fama di uno de' più eccellenti ingegni di cui possano gloriarsi i secoli moderni. L'impressione che queste considerazioni andavano facendo sul mio animo divenne a poco a poco così gagliarda che giunse a superare il giusto ribrezzo ch' io provava nell'assumere un incarico di troppo superiore alle mie forze; e mi aveva finalmente determinato ad occuparmi di proposito intorno ad un qualche scritto su questo argomento; allorchè

venni a caso a rilevarè, che un chiarissimo Scrittore, il sig. Stefano Ticozzi, applicava da molto tempo i suoi studii su di questo medesimo soggetto, e disponevasi a pubblicare quanto prima colle stampe il frutto delle sue dotte fatiche. Sebbene avrebbe dovuto rincrescermi l'inaspettata notizia di essere stato da altri prevenuto, contuttociò mi rallegrai sinceramente nell'intendere che un campione di me più valente avesse preso a patrocinare questa causa, e fosse pronto a regalarci un'Opera degna finalmente dell'Italia e del nome di Tiziano. E di fatto comparì appena alla luce la nuova Vita di Tiziano (1), che corsi avidamente a leggerla con impazienza pari al desiderio; ma se devo confessare ingenuamente il vero, essa non corrispose alle mie speranze ed alla mia aspettazione. Non essendo questo il luogo di addurre i motivi del mio giudizio, lo che formar deve l'argomento del terzo Libro, mi restringerò per ora ad osservare che dall'Opera del sig. Ticozzi parvemi che venisse piuttosto a scemarsi di quello che ad accrescersi la gloria di Tiziano, e ch'egli lo avesse, per quanto stava in lui, confinato a rimanersi per sempre in quel posto a cui per lungo tempo hanno tentato di farlo discendere (come dimostrerò in seguito) gli sforzi e le cabale di un contrario partito. Dolendomi adunque fortemente che

(1) Vite dei Pittori Vecellii, Libri IV. Milano, 1817. I tre primi Libri comprendono la Vita di Tiziano, e l'ultimo quella degli altri sette Pittori della stessa Famiglia.

anche questa volta una sì bella causa fosse stata tradita dal poco zelo del suo difensore, mi sentii rinfrancare da un novello coraggio a riprendere in mano l' ormai dimesso lavoro, e ad assoggettare al giudizio del Pubblico queste mie riflessioni, che sarebbero già da varii mesi comparse alla luce, se i gravi miei incomodi di salute ed un accozzamento di moleste traversíe familiari non mi avessero privato per lungo tempo delle forze e della quiete, necessarie a poter coltivare gli studii.

Riflettendo all' odierna discrepanza dei giudizii del Pubblico intorno ai principii filosofici della Pittura, o per dir meglio all' anarchía delle varie opinioni su di quel *Bello assoluto*, che vorrebbesi assegnare per unica norma alle pittoriche imitazioni, ho conosciuto che mi sarei affaticato inutilmente nel voler dimostrare ai Lettori i pregi e le bellezze delle Opere di Tiziano, se non mi veniva fatto in prima di convenire seco loro su di ciò che costituisce la vera essenza della Pittura, ossia quella ragione universale a cui devono conformarsi tutte le parti della medesima. Ho procurato per conseguenza nel primo Libro di dimostrare colla maggior evidenza che mi è stato possibile, che l' essenza della Pittura non può consistere che nell' *imitazione considerata della Natura*; al qual fine ho dovuto impegnarmi a combattere l' erroneità e la nociva influenza delle moderne dottrine, le quali tendono nulla meno che a sovvertire tutte le massime salutari che hanno servito finora a guidare i passi nella carriera dell' Arte di tutti i sommi

Pittori. Ho intrapreso quindi nel secondo Libro l'esame dello stile di Tiziano in ognuna delle parti principali in cui suole dividersi la Pittura, sforzandomi di far vedere col confronto delle sue Opere e coll' applicazione dei principii costitutivi dell' Arte precedentemente dichiarati, che avendo egli meglio di ogni altro moderno Artefice saputo soddisfare all' oggetto primario della Pittura, ha meritato perciò egli solo di venire intitolato il *perfetto Pittor universale*. Ho destinato finalmente il terzo Libro all' esame degli errori di fatto e di giudizio, che mi è parso di rilevare nella Vita scritta dal Ticozzi; alla quale ingrata fatica protesto di essermi condotto di assai malavoglia, non già per il maligno desiderio di nuocere all' altrui fama, ma per la necessità di servire all' intrapreso assunto, rettificando que' falli che ridondar potevano in discapito della gloria di Tiziano, e sforzandomi di cancellare le sinistre impressioni che l' eloquenza dell' Autore avrebbe potuto lasciare nell' animo dei Lettori.

Nell' investigare le origini dell' attuale decadenza della Pittura, la connessione del discorso mi aveva condotto a cercare in una Nota di dar a divedere che anche la Musica deve riconoscere i principii del suo corrompimento dalla funesta influenza delle medesime cagioni. Ma essendomi cresciuta la materia nelle mani, e parendomi che la Nota venisse a riuscire di una grandezza sproporzionata al Testo, ho creduto opportuno di trasportarla nel fine del primo Libro in forma di Appendice.

Questa digressione non potrà sembrar estranea all'argomento a tutti quelli che vorranno riflettere che le Arti dell'immaginazione e del cuore, essendo regolate dalle stesse leggi universali del *Vero* e del *Vario* della Natura, le quali formano quella catena che le annoda insieme in amichevole fratellanza le riflessioni che si fanno intorno a ciascuna di esse si riversano perciò necessariamente su di tutte le altre.

Sembrerà forse eccedente il numero delle citazioni di cui ho fatto uso nel Testo, e spezialmente nelle Annotazioni: ma conoscendo io d'aver preso a sostenere una causa difficile a trattarsi dinanzi al tribunale di un Pubblico su molti punti fortemente prevenuto in contrario, ho stimato necessario di puntellarla coll'autorità de' più chiari Scrittori in tal materia antichi e moderni, parendomi impossibile che opinioni avvalorate dai suffragii di quegli uomini che vennero riconosciuti in ogni tempo come gli oracoli del gusto e del sapere non abbiano a contenére in se dramma di verità. Posso adunque attestare che la sola modestia è stata quella, che mi ha obbligato a presentarmi al Pubblico sotto le divise di erudito.

Preveggo che verrà a più di uno il prurito d'interrogarmi per qual ragione, non professando io l'arte della Pittura e nessun'altra delle Arti del Disegno, abbia contuttociò voluto porre il becco in molle in simile argomento, ed abbia di più osato attaccare di fronte le opinioni favorite del secolo in proposito del *Bello ideale* e della nuova

scienza *estetica*, considerata nella sua applicazione alla Pittura. Fra le varie risposte che potrei dare alla prima parte di questa obbiezione, mi contenterò di quella sola che dar soleva un celebre Predicatore: *badate a quello ch'io dico*, *e non a quello ch' io faccio*. L'unica cosa in fatti che deve importare al Lettore è di accertarsi se i fatti da me allegati sieno veri o falsi, ed i miei raziocinii buoni o cattivi, e non di conoscere la professione della persona che li ha dettati. Quanto poi alla sconvenevolezza di voler combattere delle dottrine che godono del favore generale del Pubblico, risponderò con tutta la possibile umiltà, che l'essere una dottrina generalmente ricevuta non è una prova ch'ella sia assolutamente vera, ammaestrandoci pur troppo la storia, che in alcune epoche fatali il gusto del Pubblico andò soggetto a strane e pericolose vertigini che lo fecero uscire interamente dal seminato, e che non ci volle meno che un lungo corso di anni e gli sforzi continui di parecchi valentuomini a ricondurlo sul retto sentiero della verità e della Natura. In prova di ciò, chi potrebbe adesso frenare le risa nel leggere il famoso Sonetto dell' Achillini in lode di Luigi XIV? Eppure quel ladro Sonetto ottenne dalla liberalità di quel Monarca lo strabocchevole regalo di mille scudi per verso; tanto fu l'applauso universale ch'egli riscosse in un secolo impazzito in fatto di eloquenza e di poesía! (1)

(1) Il riso però si converte in pianto, quando si riflette

Aveva io divisato di pubblicare nella fine dell' Opera il Catalogo ragionato di una Raccolta di duecento e più Stampe prese da differenti Pitture di Tiziano, oltre a parecchie repliche dei medesimi soggetti fatte da altri Incisori: Raccolta che mi ha costate non poche spese e fatiche, e che potrebbesi intitolare la *Scuola di Tiziano*, comprendendo essa pressochè tutte le stampe originali in legno disegnate da lui medesimo, e quelle di molte famigerate sue Opere che perirono a cagione degl'incendii ed altri infortunii: attalchè si può comprender meglio dalla sua vista che da qualunque amplificazione di parole la straordinaria feracità del suo ingegno nell'aver saputo trattare con felicità eguale tutti i generi e tutti i diversi stili della Pittura. Ed aveva io ricevuto eccitamenti da varii illustri Soggetti a pubblicare il suddetto Catalogo, giudicandolo essi opportuno anche a rischiarare alcuni punti controversi della Storia dell' Incisione: ma parendo a me che la mia Raccolta non fosse ancor giunta a quel punto di maturità a cui ho disegnato di portarla, mancando essa tuttavía di alcune stampe capitali, come p. e. quella del

che nel secolo antecedente, ch' è stato quello del buon gusto, il Tasso morì allo Spedale, e l' Ariosto, dopo di essersi incanutito al servizio delle Muse, ebbe a commiserare la sua sorte coi seguenti versi:

» Apollo, tua mercè, tua mercè, santo
» Collegio delle Muse, io non mi trovo
» Tanto per voi, ch' io possa farmi un manto.

Satira I.

Trionfo della Fede, pubblicata nel 1508 in Roma colle stampe di Calisto Ferranti, di cui non mi è riuscito, ad onta di ogni diligenza usatavi, di porre insieme più di tre fogli, ho voluto differirne per ora la pubblicazione, riserbandomi a farne l'argomento di un altro Opuscolo, qualora voglia la fortuna arridere alle mie cure, e ch'io conosca essere state benignamente accolte dal Pubblico queste mie fatiche.

Chiuderò questa Prefazione colla modesta dichiarazione di essere io fermamente risoluto di rimanermi in un silenzio imperturbabile per quante censure potessero uscir fuori contro il mio Libro, se pure verrà egli considerato degno di un tant'onore. O queste censure, diceva io fra me stesso, consisteranno in sole contumelie, o saranno appoggiate a delle ragioni. Le contumelie non si cancellano mai con altre contumelie; ma perchè non è lecito ad un Cristiano, nè ad un uomo osservatore delle Leggi il far uso della sola risposta che loro si converrebbe, il miglior partito adunque è quello di non curarle, e di lasciare che la vergogna ne ricada tutta sulla fronte de' loro Autori. Quanto poi alle ragioni, o saranno esse false, ed il Tribunale inappellabile del Pubblico saprà farne giustizia da per se solo: o saranno vere, ed in tal caso non dovrei prendere nuovamente la penna in mano se non che per ringraziare i miei avversarii di aver voluto illuminarmi, e farmi ravvedere di quegli errori in cui mi avesse fatto involontariamente

incorrere la tenuità de' miei talenti e delle mie cognizioni.

Avventuro adunque il mio Libro sul mare procelloso della pubblica opinione, augurando all'onorato Stampatore a cui ho voluto farne un dono, ch'egli non incontri quella sorte medesima che il buon Orazio, con tanta meno ragione di me, temeva per i suoi versi:

Deferar in vicum vendentem thus, et odores,
Et piper, et quidquid chartis amicitur ineptis.

Lib. II. Epist. I.

DELLA

IMITAZIONE PITTORICA

LIBRO I.

CAPITOLO I.

Della imitazione considerata della Natura.

Fra tutte le facoltà impartite all'uomo dalla mano benefica del Creatore non havvene alcuna più capace di eccitare in lui sensazioni così vive, piacevoli e variate quanto il dono prezioso dell'imitazione. Finattantochè la necessità di provvedere alla propria conservazione teneva occupata tutta l'industria e le cure dell'uomo selvaggio, lo spettacolo dell'universo colpiva inutilmente i suoi sensi, nè valeva a destare le forze assopite della sua immaginazione. Ma da che collo stringersi i nodi della civil società si principiò a rendere agli uomini più sicura e più cara la vita, e le potenze dell'intelletto divenendo più raffinate ed attive, incominciarono a contemplare con meraviglia e diletto le bellezze della Natura; alcuni individui dotati di sensi più squisiti e di una straordinaria forza d'immaginazione vennero spinti dagl'impulsi d'una inspirazione secreta ad inventare i principii di tutte le arti imitative. La storia dei primitivi popoli ci dimostra che simultaneamente ai primi passi verso la civilizzazione si andarono sviluppando i primi germi della musica, del ballo, e della poesía, e che i poeti ed i musici furono i primi legislatori delle nascenti nazioni. Le arti, che hanno

per loro fine la rappresentazione degli oggetti visibili dell' universo, dovettero cominciar più tardi ad essere coltivate, abbisognando esse di metodi più artifiziosi, e di diverse qualità d' instrumenti onde poter porre ad effetto le loro imitazioni: mentre all' opposto il canto, il ballo, e la poesía sembrano essere un prodotto spontaneo dell' istinto umano.

Gl' impulsi adunque della gioia e del piacere, ed il bisogno di tenere in continuo esercizio le nostre potenze fisiche e morali, bisogno che si manifesta in noi col senso molestissimo della noia, uno dei più gran flagelli dell' uomo sociale, furono le uniche cagioni che diedero nascimento a tutte le arti imitative. Che se dalla cognizione delle cause, da cui deriva l' origine di qualsivoglia arte, si viene in cognizione parimente della sua essenza, cioè di quella ragione alla quale devono conformarsi tutte le discipline della medesima; egli è manifesto che l' essenza delle arti imitative consiste nella sola rappresentazione della Natura, e che lo scopo a cui mirar devono tutte le loro operazioni non può essere che il diletto dei sensi e la commozione del cuore. Premessi questi pochi cenni generali intorno all' origine comune delle arti suddette, restringerò per l' avvenire il mio discorso alla sola Pittura.

La Natura è stata il primo Pittore. Essa per rappresentare alla nostra vista il quadro ammirabile dell' universo non ha avuto bisogno che di tre cose sole, la luce, le forme, ed i colori. Tutte le forme degli oggetti, apparendo circoscritte da semplici linee, erano queste le più facili da venir imitate;

onde si sarà principiato dal disegnare su di qualche superficie i soli contorni delle figure, lo che bastar poteva a somministrar un' immagine dell' oggetto rappresentato. Conobbero però facilmente che per arrivar ad ottenere la vera e perfetta rassomiglianza degli oggetti, era necessario di arrivar ad imitare il magistero della Natura nella distribuzione degli accidenti della luce e delle ombre, e nella varietà infinita dei colori con cui ella ha saputo diversificare le apparenze di tutte le cose. Pervennero quindi a poco a poco a ritrovare l' arte del colorito, uno dei maggiori sforzi dell' ingegno umano, la quale col mezzo di poche tinte artifiziali può rappresentare sopra di un piano non solo le superficie, ma perfino le profondità degli oggetti, e ristringere nel breve giro di una tela la successione di ogni tempo, e la immensità di ogni spazio.

Proseguendo questo rapido esame dell' essenza, e del fine della Pittura, si affaccia tosto l' idea, che volendo ella adempiere tutte le sue funzioni, deve abbracciare due parti distinte e principali. Consiste la prima nella imitazione fedele di tutti gli oggetti visibili; l' altra risguarda la rappresentazione delle azioni umane e delle alterazioni cagionate dalle perturbazioni dell' animo sui moti esteriori del corpo, donde deriva la sua forza estetica, che la unisce con istretti vincoli di affinità coll' eloquenza e colla poesía.

Quanto alla prima parte, il suo dominio non ha altri confini fuorchè quelli dell' universo. Il cielo, la terra, il mare, le nubi, i monti, le valli,

i fiumi, le piante, l'erbe, i fiori, gli edifizii, gli uomini, gli animali, tutti in somma gli oggetti che possono presentarsi alla vista, dee saper trasportare nelle sue finzioni il perfetto Pittor universale. Nè potrà egli mai conseguire il fine dell'arte, se non arriverà a rappresentarli con quella medesimità di forme, di colori e di movimenti, e con quella esatta distribuzione di lumi e di ombre, che si osservano nelle opere della Natura (1): poichè gli occhi degli spettatori non possono usar d'altre regole nel giudicare delle cose dipinte, che di quelle medesime che usano nel giudicar delle vere. Ma sopra di ogni altra cosa dovrà sforzarsi il perfetto Pittore di giungere ad imitare la portentosa varietà delle opere della Natura: poichè quantunque tutte le cose create sieno nel loro genere perfette, havvene però alcuna che apparisce ai nostri occhi più o meno bella; avendo voluto la saggia economía della natura dispensar parcamente fra di loro la bellezza, o almeno ciò che noi siamo soliti a chiamar con questo nome, onde non distruggere la prima di tutte le sue leggi fondamentali, quella, cioè, della varietà:

« Per tanto variar Natura è bella » (2).

(1) *Ars pingendi est assimilatio eorum quae videntur*. Xenoph. Apomnem. lib. III. *Tunc ars est perfecta, quando natura esse videtur*. Long. §. 19.

(2) *Non ad unam natura formam opus suum praestat, sed ipsa varietate se jactat*. Senec. Natural. Quaest. VII. 27. *Gaudent res varietate, et sicut oculi diversarum magis*

Massima dunque, e principal cura del Pittore dovrà essere lo scegliere sempre ad imitare fra l' immenso numero delle cose naturali quelle che gli sembreranno le più convenienti alla diversa natura dei soggetti che imprenderà a rappresentare. Sarebbe perciò un goffo colui, che credesse potersi abbandonare al caso o al capriccio la scelta di tali cose: e perchè nel principio della convenienza racchiudesi la legge più importante della Pittura, reputo necessario di sforzarmi di dichiarare con maggior chiarezza le regole che dovranno dirigere il criterio del Pittore in questo essenzialissimo argomento.

Intendo adunque per convenienza la scelta considerata di tutti quegli oggetti che concorrer devono a formare le varie parti della composizione, i quali dovranno essere sempre conformi alla qualità del soggetto, ed al fine propostosi dal Pittore. Dilucideremo con un esempio questa definizione, prendendolo dalla più interessante fra le opere della Natura per l' uomo, che è per appunto la figura umana.

La parola *scelta* applicata alla figura umana abbraccia tutti i differenti caratteri con cui è piaciuto alla Natura di variare all' infinito le proporzioni e le forme degl' individui della nostra spezie; nella quale universalità di caratteri comprendesi la bellezza, la grazia, la maestà, la robustezza,

adspectu rerum detinentur, ita semper animi praestant in quod se velut novum intendant. Quintil. IX. 2.

la sveltezza ec., ed i loro contrapposti, cioè la bruttezza, la rozzezza, il tozzo, il grasso, l'esile ec.; poichè incontrandosi ad ogni passo tutte queste diversità di figure nelle opere della Natura, dovrà il perfetto Pittor universale saperle introdur tutte a proposito nei varii soggetti delle sue composizioni (1). Ma perchè vediamo che la natura genera talvolta dei corpi imperfetti, trovandosi degli uomini gobbi, guerci o sciancati, potrebbe venir in mente al Pittore di ricercare, se gli sia permessa l'imitazione anche di queste figure: ma s'egli avrà compresa la ragione dei principii finora fissati, saprà risolvere facilmente da per se questo dubbio; poichè sebbene la figura vivente d'un gobbo, guercio o sciancato sia difettosa, la stessa può riuscire bellissima in Pittura, se sarà collocata a

(1) « Nelle historie vi devono essere huomini di varie com-» plessioni, stature, carnagioni, attitudini, grassezze, ma-» grezze, grossi, sottili, grandi, piccioli, vecchi, giovani, » forti e muscolosi, deboli, e con pochi muscoli, con ca-» pelli ricci e distesi ec., e così varii abiti e colori, e qua-» lunque cosa in essa historia si richiede ». Vinci. Precet. 94.

E più sotto nel Precet. 98.

« E quanto osserverai più in un'historia, che il brutto » sia vicino al bello, il vecchio al giovine, e il debole al » forte, tanto più vaga sarà la tua historia, e l'una per l'al-» tra figura accrescerà in bellezza ».

Non eadem formae species, non omnibus aetas
Aequalis, similisque color, crinesque coloris:
Nam variis velut orta plagis gens dispare vultu,
Naturae sit ubique tenor, ratioque sequenda. Dufresnoi de Arte Graphica.

proposito e se lo ricercherà la qualità della composizione.

Queste massime divengono sempre più evidenti, considerandole nella loro applicazione al secondo degli uffizii della Pittura, quello, cioè, di rappresentare tutte le azioni umane e le varie alterazioni prodotte dalle perturbazioni dell' animo sui moti esteriori del corpo. Imperocchè sebbene diversi sieno i gradi e le condizioni in cui sono divisi gli uomini nella società, è l' uomo però soltanto che forma la materia universale delle finzioni dell' arte: e quantunque gli effetti delle passioni vengano in parte modificati dalle forze della consuetudine e dell' educazione, esse sono però le stesse in tutti gli uomini. Dovrà dunque il Pittore studiar di ricavare dalla scena multiforme della società sempre nuovi soggetti onde variare l' aspetto delle sue composizioni: ed occorrendogli di dover rappresentare solennità, conviti, nozze, giuochi, danze, combattimenti, risse, uccisioni, ec. saprà regolare la sua scelta anche in questo, secondo la massima fondamentale della convenienza, introducendo in esse quelle sole figure che vi devono intervenire, e mostrandole con quei costumi ed atteggiamenti che sono più proprii a manifestare i diversi caratteri di ciascheduna, e non ommettendo nessuna delle circostanze che possono far apparire vera e viva la rappresentazione del fatto.

Che se l' imitazione considerata della Natura è la stella polare a cui devono essere sempre rivolti gli occhi e la mente del Pittore, in nessuna

altra parte gli farà mestieri di porre più attenzione quanto in quella dell'espressione degli affetti, che è la più importante e difficile della Pittura. Dico la più difficile, poichè se egli non avrà fatto in tutto il corso di sua vita una continua e diligente osservazione sui segni esterni di ogni passione, e non sarà giunto collo studio indefesso a scolpirseli nella memoria, gli sarà impossibile nell' atto del dipingere di poterli copiare dalla Natura. Nè potrà egli colle finte rappresentazioni eccitare negli spettatori quelle impressioni di piacere, di dolore, di terrore o di pietà, che avrebbe prodotto in essi la presenza del fatto, se non avrà saputo esprimerle con quegli stessi accidenti nei moti delle membra e nelle alterazioni della faccia, che si scorgerebbero in ogni figura che fosse intervenuta in quell'azione: altro non essendo, ripeto, la Pittura, che la perfetta rassomiglianza delle cose finte colle vere (1).

Da queste considerazioni si può adunque inferire, che devonsi necessariamente ammettere anche nella Pittura, come nella poesía, tre sorte di stili, sublime, mezzano, ed umile: avvegnachè queste due arti sorelle, *ut pictura poesis*, proponendosi uno stesso fine, devono essere per conseguenza regolate da una

(1) *C' est pour cela qu' on met sans cesse l'Art en opposition avec la Nature, qu' on n' entend par tout que ce cri, que c' est la Nature qu' il faut imiter; que l'Art est parfait quand il la représente parfaitement; enfin que les chefs-d' oeuvres de l'Art sont ceux qui imitent la Nature si bien, qu'on les prendrait pour la Nature elle même*. Batteux, les Beaux Arts réduits à un seul principe, pag. 17.

sola e medesima ragione. Conoscesi quindi apertamente quanto sia falsa e perniciosa la dottrina di coloro, i quali si sono immaginati di perfezionare la Pittura, obbligandola a prefiggersi sempre il bello, come l'unico scopo di tutte le sue imitazioni; nè si accorgono essi, che quand' anche potessero mettersi in pratica queste teoríe, esse non produrrebbero altro effetto, che di restringere immensamente l'ampiezza della sua giurisdizione, e di spogliarla di tutto ciò che la fa essere la prima e la più possente fra le arti imitative. Poichè siccome la poesía non intuona sempre l'epica tromba per cantare le geste dei numi e degli eroi, ma non isdegna di descrivere le azioni degli uomini di mezzana condizione, e discende talvolta a scherzare in compagnía dei satiri e dei pastori, onde vediamo che Omero nei suoi poemi si è sforzato di delineare con egual verità gli opposti caratteri di Achille e di Tersite, Virgilio quelli di Enea e di Sinone, ed il Tasso quelli di Goffredo e di Alete; per la stessa ragione la Pittura non ha sempre da mostrarci dei corpi perfettamente belli, perchè non solo diverrebbe in tal modo orribilmente stucchevole, ma peccherebbe di più contro la legge di cui ha mostrato di far maggior conto la Natura, quella, cioè, della varietà (1).

(1) « Non si trae men diletto dal veder dipinte le ca-
» panne, i presepii e i tugurii, che le battaglie, i palagi e
» le torri; nè piace men Tiziano per la rappresentazione dei
» paesi, che per le mirabili espressioni delle Historie ». Gravina, Discorso sulla favola dell' Endimione.

E perchè questo sistema dei promotori del bello assoluto tende a distruggere l'essenza della Pittura, la quale consiste unicamente (gioverà il ripeterlo) nel trasporto che fa l'arte nelle sue finzioni di tutto il vero della Natura; è necessario di far vedere com' egli ha avuto il suo primo principio da un paralogismo evidente e da una mera cavillazione.

Le arti figlie del sentimento e della immaginazione, e che si propongono per loro fine la perfetta imitazione della Natura, vennero chiamate col nome di *belle arti*, per indicare il loro principale uffizio, che è di procurare il diletto dei sensi e di rendere agli uomini colle loro finzioni più dolce ed aggradevole la vita (1). Non saprei se nella metafisica possano aver luogo le leggi della grammatica, ma è cosa certissima, che questi profondi metafisici hanno commesso un solecismo madornale, cambiando l'adiettivo in sostantivo, e credendo che le parole *belle arti* significassero lo stesso che *arti del bello*. Non peccherebbe stranamente contro le regole della grammatica universale colui che traducesse le parole, begli uomini, begli animali, begli alberi, *uomini del bello*, *animali del bello*, *alberi del bello*? Il peggio si è che dopo di aver essi

(1) *Parmi les Arts libéraux, qu'on a réduits à des principes, ceux qui se proposent l'imitation de la Nature, ont été apellés Beaux Arts, parcequ' ils ont principalement l'agrèment pour objet*. Discours préliminaire de l' Encyclopédie.

dato alle suddette parole una così storta interpretazione, si avanzarono poi a ricavarne delle ancor più storte illazioni, sostenendo che il bello assoluto dev' essere l' unico oggetto di tutte le arti imitative. Sembrami che secondo un tal principio si potrebbe egualmente sostenere che gli storici e gli oratori, le cui produzioni appartengono alla materia delle lettere amene, non possano sceglier a trattare se non che soggetti amèni, e perfettamente ameni. Anzi qualora si dovessero adottare questi nuovi principii, sconosciuti a quanti filosofi trattarono finora dell' origine e della divisione delle umane cognizioni, la poesía sarebbe la prima fra le belle arti a cui toccherebbe d' essere esclusa dalla famiglia comune; oppure converrebbe gettar al fuoco tutte le Poetiche da Aristotile fino a Gravina, le quali hanno sempre definita la poesía una rappresentazione di tutte le azioni e di tutte le umane passioni. Ma volendosi anche concedere il permesso ai moderni filosofi d' innestare sull' albero delle cognizioni umane un novello ramo, intitolato il ramo del *bello*, non si accorgono essi, che tutte le produzioni dell' antica e moderna Pittura non potrebbero avere il minímo luogo su di questo preziosissimo ramo? In fatti il consenso unanime di tutti gli scrittori ci attesta, che gli antichi Pittori usavano di trattare egualmente che i nostri ogni qualità di soggetti, e che nelle loro composizioni si vedevano combattimenti, nozze, feste, sacrifizii, funerali, danze, amoreggiamenti, numi, re, filosofi, soldati, mercatanti, marinari, pastori ec., cosicchè la rappresentazione di

tutti gli oggetti visibili e di tutte le umane azioni formava anche per essi l' essenza ed il fine della Pittura (1).

A dimostrare maggiormente questa verità osserverò, che con lode eguale vengono rammentati dagli storici il soldato di Parrasio e la Gorgona di Timomaco, il sacrifizio d' Ifigenia di Timante e quello dei bovi di Pausia, li dodici Dei di Eufranore e le filatrici di lana di Antifilo, la Venere di Prassitele ed il cane di Protogene, l' Elena di Zeusi e la vacca di Mirone. Che se dagli antichi passeremo ai moderni, quale sarà fra i nostri artefici che possa meritare il titolo di Pittore del bello? nessuno in fede mia. Nè Leonardo, nè Michelangelo, nè Giorgione, nè Rafaello, nè Coreggio, nè Tiziano, nè Andrea dal Sarto, nè Paolo, nè alcuno in somma dei nostri sommi Pittori si è mai sognato di stillarsi il cervello con queste alchimie del bello assoluto, ma furono tutti persuasi, che il loro uffizio consistesse unicamente nell' imitare consideratamente la Natura, rappresentandola bella nei

(1) *Pictores naturam arte imitantur ac colores miscentes, corporum, quae sub aspectum cadunt, imagines depingunt, atque homines, et bruta, et arbores, et bella, et pugnas, et cruoris torrentes, et lanceas, et loricas, et clypeos, et reges, et privatos, et regium solium, et regem sedentem, et barbarum infra eum jacentem, et peracutum cuspidem, et amnes fluentes, et varios campos effingunt, atque, ut summatim loquar, omnia, quae oculis cernuntur, contemplanda spectatoribus proponunt.* Joh. Chrysost. Homil. in Psal. L.

soggetti belli, e brutta nei brutti (1), e che quanta maggior diversità di figure, di atteggiamenti e di espressioni avessero saputo introdurre nelle loro composizioni, tanto meglio avrebbero soddisfatto all' oggetto principale dell' arte, ch' è d' imitar col pennello quell' ammirabile varietà di oggetti, che distingue eminentemente le opere della Natura (2).

Apprenda da tutto ciò il giovine Pittore a non

(1) Poniamo il caso che un Pittore debba rappresentare una tregenda di vecchie fattucchiere, o s. Carlo Borromeo alla visita d' uno spedale di appestati, di quale utilità potrà essergli in tali soggetti tutto lo studio da lui posto intorno alle belle forme delle Statue antiche? Conviene dunque che i fautori del *bello assoluto* provino o che il perfetto Pittor universale non deve esser vario, o che la varietà non consista nel saper imitare *a proposito* tutto il vario della Natura.

È poi del tutto erronea ed assurda la massima, che la Pittura, del pari che tutte le arti imitative, non possa che coll' adoperare oggetti perfettamente belli, adempiere al suo doppio uffizio di commuovere e dilettare, poichè veggiamo conseguirsi dal Pittore quest' intento anche col mezzo di oggetti brutti, e talvolta anche deformi. Può esservi cosa più brutta e deforme dell' *orrenda* vecchiaia? Eppure osserviamo nella Presentazione al Tempio di Tiziano la famosa vecchia seduta che attrae a se gli occhi e l' attenzione di tutti gli spettatori, a preferenza di alcune bellissime figure femminili che ammiransi in quella stupenda composizione.

(2) *Il est certain que ce n' est que par cette essence, que les peintres doivent nous séduire, et ques nous devons chercher dans les tableaux l' imitation de la Nature préférablement à toutes choses.*

De-Piles. Idée du Peintre parfait. Chapitre VIII.

lasciarsi abbagliare dal lustro apparente delle novelle dottrine, le quali oltre ad essere opposte al fine universale e nobilissimo della Pittura, abbiam veduto che hanno posto il loro maggior fondamento sopra di un solecismo, e di un miserabile giuoco di parole. Non si lasci egli sedurre da vani e sofistici ragionamenti ad abbandonare il retto sentiero della Natura, e a disprezzare le antiche massime di tutte le nostre Scuole che hanno fatto nascere i Tiziani, i Coreggi, ed i Rafaelli. Nè concepisca alcun timore che le ricchezze inesauste della Natura non possano adeguare la sublimità dei suoi concetti, poichè se vorrà giudiziosamente adoperare la metafisica, e riflettere che tutte le sue idee gli sono venute per l' unica strada dei sensi, diverrà più modesto, e si convincerà che nessuna immagine ragionevole saprebbe egli formare di cui non debba necessariamente esistere il tipo in Natura.

Queste mie semplici osservazioni intorno alla vera essenza della Pittura sono certo che saranno derise e battezzate per rancidumi e trivialità dai seguaci delle odierne dottrine, che potrebbero paragonarsi al poeta di Orazio, il quale

.... *dum vitat humum*
Nubes et inania captat;

ma se si può nelle Arti dagli effetti argomentare della bontà delle discipline, ripeterò che, seguendo appunto questi medesimi principii, gl' intelletti sagaci di Rafaello, Coreggio e Tiziano pervennero ad innalzar la Pittura all' ultimo apice della perfezione. È provato dalla storia, che nel loro

secolo null' altro s' insegnava dai maestri colla voce e coll' esempio, e null' altro si predicava dai Trattatisti della Pittura, fuorchè lo studio indefesso delle cose naturali: onde si potrebbe assicurare, senza timor di errare, che nessuno degli eccellenti artefici di quel tempo in tutto il corso di sua vita intese a parlare del Bello ideale, nè dell' obbligo che hanno i Pittori di fare i correttori alla Natura. Nè v' ha dubbio, che que' divini ingegni avrebbero riso in faccia a colui che si fosse accinto con gravità filosofica a predicar loro queste strane dottrine. A confermare sempre più quest' importante verità, e per allontanare da me l'accusa di asserire senza provare, reputo necessario di porre sotto gli occhi dei Lettori alcuni precetti presi dalle opere dei principali Scrittori di quel secolo, e piacemi di sceglier questi fra molti altri che potrei allegare, tanto a cagione della loro celebrità, quanto per essere tutti e tre toscani, cioè di una Scuola emula della veneziana, onde non potranno essere sospetti di parzialità per Tiziano, nè per alcun altro dei nostri Pittori.

Darò principio dal *Trattato della Pittura* del celebre Alberti, il più anziano fra di loro, avvertendo che l' Edizione ch' io cito è quella di *Du-Fresne* del 1651: « Bisogna andar investigando la » grazia, e la bellezza, ma in che modo possiamo » ottener questo, io non ho trovato via più cor- » ta, che andar a considerar la Natura stessa; » e però guardino i Discepoli diligentissimamente » per lunghissimo tempo in che modo la Natura,

» meravigliosa Artefice delle cose, abbia composte le
» superficie nelle bellissime membra, nell' imitare
» la quale bisognerà esercitarsi con tutti i pensie-
» ri, e diligentie nostre ». E parendogli di non
essersi spiegato abbastanza prosegue a discorrere
così: « Cominciamo a dire come possiamo in que-
» st' Arte divina diventar buoni Maestri. Sia il
» principio questo: tutti i gradi dell' imparare dob-
» biamo noi ricavare da essa Natura. Cominci il
» giovine dal delineare le forme di tutti i membri
» separatamente e distintamente, e imparino a
» mente tutte le differenze che possono essere nei
» membri, imperciocchè esse sono molte e nota-
» bili. Sarannovi alcuni che avranno il naso gob-
» bo, altri che lo avranno schiacciato, torto, lun-
» go ec. tutte queste cose lo studioso Pittore ca-
» verà da essa Natura (Gl' Idealisti a questo pas-
» so smascelleranno dalle risa) ed esaminerà at-
» tentamente da se stesso come ciascuna di esse
» sia, e continuerà cogli occhi, e colla mente tut-
» to il tempo di sua vita in quest' investigazione....
» ma chi userà ritrar ogni cosa dal naturale farà
» la mano tanto esercitata al bene, che tutto quel-
» lo ch' egli si sforzerà di fare parrà naturale,
» la quale cosa veggiamo quanto nella Pittura sia
» da esser desiderata .... Sono alcuni che copiano,
» e ritraggono le cose degli altri Pittori, ma sono
» in grandissimo errore, e non conoscono che co-
» loro che sono stati veri Pittori si sono sforzati
» rappresentare quella figura tale quale noi la veg-
» giamo dipinta dalla Natura ». Ma questo basti

per dare un' idea de' suoi principii, onde passeremo in vece ad ascoltare un Maestro ancor più segnalato, cioè il gran Leonardo da Vinci, al quale non saprei chi fra i moderni baccalari metafisici osasse di paragonarsi, sia per acutezza d'ingegno, sia per profondità di dottrina. Fra il gran numero de' suoi *Precetti* ne trasceglierò alcuni che fanno meglio al nostro proposito.

« Quello che si dà ad intendere di poter ri-
» serbare in se tutti gli effetti della Natura s'in-
» ganna, perchè la memoria nostra non è di tan-
» ta capacità, però ogni cosa trarrai dal natura-
» le ». Prec. xx. « Il Pittore deve cercare d'es-
» sere universale, perchè gli manca assai dignità
» se fa una cosa bene, e l'altra male, come mol-
» ti, che solo studiano *nell'ignudo misurato e pro-*
» *porzionato*, *e non ricercano la sua varietà*, per-
» chè può un uomo essere proporzionato, ed es-
» ser grosso e corto, e lungo e sottile, e chi di
» questa varietà non tien conto, fa sempre le sue
» Figure in stampa, il che merita gran riprensio-
» ne ». Prec. xxi. Chi avrebbe predetto al gran Leonardo, che verrà un tempo, in cui il far sempre le Figure in istampa sarebbe considerato come l'ultima perfezione della Pittura? Ma proseguiamo: « Un Pittore non deve imitare la maniera d'un
» altro, perchè sarà detto nipote, e non figlio del-
» la Natura; perchè essendo le cose naturali in
» tanto larga abbondanza, piuttosto si deve ricor-
» rere ad essa Natura, che *alli Maestri che da*
quella hanno imparato ». Prec. xxiv. Non saprei

in qual grado di consanguineità colla Natura sieno quei Pittori che copiano sempre le Statue antiche: temo ch' essa dovrà ripudiarli come bastardi.

« Una delle laudabili, e meravigliose cose, » che appariscano nelle opere della Natura è, che » mai in qualunque specie un particolare assomi- » glia all' altro. Adunque tu, imitatore della Na- » tura, guarda e attendi alla varietà de' linea- » menti ». Prec. LXXXXVIII. « E tu, Pittor, che » desideri grandissima pratica, hai da intendere, » che se non la fai *sopra buon fondamento delle* » *cose naturali* farai opere con assai poco onore, » e men guadagno ». Prec. CCLXXII. « Quella Pit- » tura è più laudabile, *che ha più conformità col-* » *le cose naturali*. Questo paragone è a confusio- » ne di quelli Pittori i quali vogliono RACCONCIA- » RE LE COSE DI NATURA, la qual' usanza è tanto » penetrata e stabilita NEL LORO CORTO GIUDIZIO, » che fa creder a loro, che la Natura, e chi imi- » ta la Natura facci grandissimi errori a non fare » come essi fanno ». Prec. CCLXXVI. (1). Questi

(1) Piacemi qui di aggiungere alcune ingegnose rifles- sioni su tal proposito di un moderno Scrittore. È questi il celebre Hogart, il quale, discorrendo della varietà infinita di linee che si osservano ne' contorni del corpo umano, » sono contuttociò (dic' Egli) tanto lontane dall' essere » per questa cagion difettose, che anzi da ciò dipende quella » sorprendente varietà di forme, che distingue sempre la » mano della Natura da quella limitata, e insufficiente del- » l' Arte. E siccome ella in tal guisa per amor della varietà » devia alcune volte in linee semplici e ineleganti, se il

Correttori della Natura, di cui parla il gran Leonardo, avevano avuto troppa fretta di comparire: non era ancor arrivato il momento opportuno per esitare le loro droghe. Se fossero venuti al mondo tre secoli dopo potrebbero adesso ridersi di tutti i suoi Precetti, e porre nel torchio e nel crogiuolo la Natura, che sarebbero sicuri in tal modo *di far opere con molto onore, e più guadagno*.

Fino qui il Vinci, del quale non credo che vorrà nessuno porre in compromesso l' autorità in materia di Pittura; ma vorrei che si facesse in questo momento unicamente attenzione al peso che deve avere la di lui testimonianza in questo esame. Era fuor di dubbio il Vinci al suo tempo il Maestro più segnalato della Scuola toscana, anzi di tutte le Scuole dell'Italia: chi dunque più di lui potrebbe istruirci intorno alle massime che regnavano in allora nelle dette Scuole, e che regolavano le discipline e l' insegnamento della Pittura? Nè punto diversa da quella de' precedenti Scrittori è la dottrina del Vasari. Nel Cap. XV. dell' *Introduzione*, trattando egli del Disegno, si esprime così: « il qual disegno non può *aver*

» meschino Artefice non è capace di altro, che di correg-
» gere di quando in quando, e di dare un miglior gusto a
» qualche parte con l' aver imparato a farlo dalle di lei
» Opere, si potrebbe scommettere il 99 per cento, ch' egli
» non fa nulla, e si crede un Correttore della Natura.
Analisi della bellezza, pag. 84.

» *buon' origine* se non si è dato continuamente opera
» a ritrarre *cose naturali*, *e sopra tutto ignudi d' uo-*
» *mini vivi*, *e di femmine*, e da quelli aver preso
» in memoria per il lungo uso i muscoli del torso,
» delle schiene, delle gambe, braccia ec. e poi
» aver sicurtà per lo molto studio, che senz' avere
» i naturali innanzi si possa formare di fantasia
» da se attitudini per ogni verso ». Bramo, che
si osservino quelle parole *non può aver buon' ori-*
gine adoperate dal Vasari in proposito dei primi
elementi del Disegno, colle quali parmi che non
potesse spiegar più chiaro, che nelle Scuole di Pit-
tura di que' tempi si accostumasse di porre fin da
principio i giovani a disegnare il nudo vivente, in
vece di tenerli occupati, come si pratica adesso,
durante tutti i loro primi anni a disegnare unica-
mente opere di Scultura.

Insegnando poi nel Cap. XVI. il modo di for-
mare gli sbozzi delle Pitture: « Con tutta quella di-
» ligenza (dic' Egli) che si può si cerca di vedere
» dal vivo, se già l' Artefice non si sentisse ga-
» gliardo in modo, che da se li potesse condur-
» re ». Raccomanda nuovamente nel *Proemio* al
giovane « di esercitarsi a ritrarre dal naturale, e
» di fare in esso con ogni possibile opera e dili-
» genza buona e sicura pratica, perchè le cose
» che vengono dal naturale sono veramente quel-
» le che fanno onore a chi si è in quelle affati-
» cato, avendo in se, oltre una certa grazia e vi-
» vezza, di quel semplice, facile, e dolce, che

» dalle cose sue s'impara perfettamente, *e dalle* » *cose dell'Arte abbastanza giammai* » (1).

Erano queste adunque le massime fondamentali di tutte le celebri Scuole di Pittura del secolo XVI, nelle quali in nessun' altra cosa si tenevano indefessamente esercitati i discepoli se non che in vedere, e copiare *le cose naturali*, finattantochè avendo essi col continuo studio acquistata una gran giustezza d' occhio e di mano, diventavano capaci d'inventare da per se, e di disporre sulle tele le immagini vive e vere di cui avevano empiuta la lor fantasía. Sebbene mancassero in que' tempi perfino i Libri elementari dell' Arte, il semplice

(1) Mi sembra così bello il passo seguente del nostro Zanetti, che non posso trattenermi dal riportarlo: «E in ve- » ro i primi studj fatti con perfetta esattezza, ragionando » sempre, *e ricercando la verità* in tutte le sue distinte » parti con amore e diligenza sono i gran principj delle » pittoresche dottrine. Questi principj, fondati sulla diritta » ragione che insegna le buone deduzioni e i sani pen- » sieri, vere basi delle Arti, mostrati furono colla voce e » coll' esempio agli allievi delle vecchie Scuole, onde tratti per » quelle vie gli altri ingegni alla vera intelligenza, fecero » agevolmente risplendere in progresso i naturali doni; e » potendo sciogliere poi la mano alla facilità, e facendosi » signori del buon artifizio, alzarono la Pittura al colmo » d' ogni bellezza. Capisca, e colga frutto chi può». *Della Pittura venez. Libro II.*

Chi non riconosce nello stile alquanto misterioso, con cui sono dettate queste dottrine, il timore che aveva il buon Zanetti d' incorrere nella disgrazia della Setta dominante?

buon senso era stato bastante a far comprendere ai vecchi Maestri la necessità di obbligare i giovani a non cessar mai dallo studio della Natura; ed insistevano in ciò con tanta premura, con quanta s' affaticano quelli d' oggidì ad allontanarneli, ed a render loro sospetta la Natura, siccome una guida cieca ed infedele. E quantunque non mancavano nemmeno in quel tempo le raccolte di antiche Sculture, e le copie in gesso delle migliori Statue, contuttociò pare, che poco o nessun uso se ne facesse nelle Scuole di Pittura: imperciocchè, o che conoscessero essere assai diversa l' essenza della Pittura da quella della Scultura, o che stimassero più sano consiglio l' imparare dalle cose viventi, anzichè dalle copie fattene dalla mano degli uomini, il fatto sta, che in tutti gl' interi Trattati dell' Alberti, e del Vinci, come pure in quelli del dotto Lomazzo, non m' è riuscito di trovare il minimo precetto intorno al disegno delle antiche Sculture, suggerendo soltanto l' Alberti (pag. 44) di occuparsi a delineare anche cose di rilievo *per apprendervi gli accidenti delle ombre, e dei lumi.*

Nè io negherò che Rafaello e Tiziano, divenuti provetti nell' Arte, abbiano voluto osservare, ed anche delineare le migliori Statue antiche; ma non lo fecero già coll' idea di apparir le scimmie dei greci Scultori, nè per apprendere a copiare servilmente le forme, i dintorni, e le arie di viso delle antiche Statue; ma vollero imitar l' ape, la quale col succo espresso da ogni sorte di fiori, da lei convertito in sostanza propria, compone il suo

dolcissimo mele. Il fondamento principale però degli studii di que' due grand'uomini, come pure del Coreggio, è stato la sola imitazione considerata della Natura: nè da altra fonte avrebbero essi potuto attingere quella verità, quella facilità e quella grazia nel rappresentare ogni qualità di oggetti, per cui le loro Opere incantano i sensi ed il cuore d'ogni più freddo spettatore. Ma perchè bramerei che non potesse rimanere circa questo fatto il minimo dubbio nell'animo de' Lettori, voglio qui addurre alcune altre prove e testimonianze, che finiranno di por fuori di questione una verità così importante e decisiva.

Quanto a Tiziano spero di non ritrovare contradditori, essendo stato le tante volte ripetuto da cento pedissequi Scrittori, ch'è peccato ch'egli non sia andato da giovine a vedere la Statue di Roma. Quanto diversamente egli la sentisse in tal proposito, ed in qual concetto avesse que' Pittori, i quali in vece di studiare la Natura vivente imparavano ad imitarla dalle antiche Statue, lo palesò apertamente colla sua celebre Pasquinata delle tre Scimmie da lui disegnate, e fatte incidere da Nicolò Boldrino suo discepolo. Rappresentò in essa un Bertuccione e due Bertucce nell'atteggiamento medesimo del Laocoonte con i due figli avviticchiati dalle serpi, aggiungendo soltanto nel campo una Scimmia seguita da' suoi macachi che fugge spaventata alla vista di un simile spettacolo (1). Il

(1) Circa ai due unici fatti da cui si è preteso desumere

fatto non è meno certo rapporto al Coreggio, che che gracchii in contrario il Mengs, il quale, senz' addurne alcuna prova, si fonda unicamente sulla pretesa impossibilità, che senz' aver veduto l' Antico, egli abbia potuto riuscire così eccellente Pittore: tanto prevale la forza di un inveterato pregiudizio all'evidenza medesima del fatto! La verità si è, che il povero Coreggio, il quale era di un naturale timidissimo, non è quasi mai uscito dalla sua Terra fuorchè nelle occasioni di venir chiamato a Parma per lavorare (1). Anzi ad onta del suo gran merito, egli non vi sarebbe forse mai

la prova dello studio fatto da Tiziano sulle Sculture antiche, quello cioè della testa di s. Nicolò, che vuolsi una copia di quella del Laocoonte, e l'altro dei due Angioletti del s. Pietro Martire, imitati da un basso rilievo antico esistente nella Chiesa dei Miracoli, dimostrerò nella terza Parte col confronto delle due teste suddette, che questo preteso fatto è del tutto insussistente: quanto al secondo parmi che un solo esempio, fra tante migliaia di figure dipinte da Tiziano, non possa servire menomamente di prova ad una tale asserzione. Chi può dopo trecent'anni indovinare da qual motivo sia stato egli indotto ad imitare in quei due Angioletti quelli dei Miracoli? Non potrebbe essere stato questi un capriccio di chi gli commise il quadro? Non ha egli inventate delle migliaia di putti divini senza che vi si scorga la menoma imitazione dell' antico?

(1) Si è preteso che il Coreggio sia stato una qualche volta condotto dai suoi Signori a Mantova ove potè vedere le Opere del Mantegna. Ma è tale la differenza assoluta che passa fra lo stile di questi due insigni Maestri, che quand' anche il Coreggio le abbia vedute, mostrò di non averlo certamente fatto coll' intenzione d'imitarle.

stato conosciuto, nè apprezzato per quello che era, se non seguiva nel 1532 il passaggio di Tiziano per Parma nella sua andata a Carlo V. in Bologna: poichè, inteso da que' cittadini l'arrivo del Pittor dell' Imperatore, andarono tosto a levarlo per sentir il suo parere intorno alla Cupola di s. Giovanni, alla cui vista rapito Tiziano in ammirazione, proruppe in quella famosa esclamazione: *sia ringraziato il Cielo, che ho finalmente ritrovato un Pittore!* Del resto potrà vedersi il Vasari, il quale nella *Vita del Coreggio* asserisce positivamente, ch' egli non fu mai a Roma; (1) ed io aggiungerò in oltre la testimonianza di Ortensio Landi parmigiano e contemporaneo del Coreggio, il quale nei suoi *Cataloghi*, pubblicati nel 1552 dice a pag. 47 » Antonio Coreggio fatto dalla Natura più che da » Maestro alcuno. Morì giovine senz' aver potuto » veder Roma » (2).

(1) « Perchè si giudica, che se l'ingegno del Coreggio » fosse uscito di Lombardía, e venuto a Roma, avrebbe fatto » miracoli. Conciossiachè essendo tali le cose sue senz' aver » egli visto delle cose antiche, o delle buone moderne, ne» cessariamente ne seguita, che se le avesse vedute, avrebbe » infinitamente migliorato le cose sue » ec. *Vasari, Vita del Coreggio*.

(2) Contraddicendosi Mengs in altro luogo, secondo il suo solito, afferma anch' egli la stessa cosa: « Il primo gu» sto (dic' egli) del suo disegno fu secco, servile, rettili» neo; fece poi come gl' inventori dell' Arte, che per la » forza del proprio ingegno, *lo ricavavano dalla Natura*, » scoprendo a poco a poco in lei la varietà dei contorni ». Vol. I. pag. 177.

Quanto a Rafaello si sa, che fino all'età di 25 anni studiò la Pittura, prima in Urbino sotto la disciplina di suo padre, mediocrissimo Pittore, e poi in Perugia sotto quella assai migliore di Pietro Perugino. Andò adunque egli a Roma dell'età di 25 anni, chiamatovi per dipingere le Sale del Palazzo Vaticano: nè poteva venir prescelto per un'Opera di tant'importanza, se non fosse stato in concetto fin d'allora di eccellente Pittore. Arrivato a Roma, dovette dar di piglio subito ai pennelli, e porsi a lavorare il gran Quadro della Disputa del Sacramento, terminato il quale proseguì a dipingere senza interruzione le altre Storie tutte di quelle Sale. Questi fatti sono raccontati dal Vasari, il quale nella *Vita di Rafaello* non fa parola dello studio profondo che vogliono i moderni Scrittori ch'egli abbia fatto sulle Statue antiche; anzi attribuisce il Vasari l'ingrandimento dell'ultima maniera di Rafaello all'aver egli potute veder di nascosto le Pitture che stava lavorando Michelangelo nella Cappella Sistina. Come mai in fatti potrebbe credersi, che ad un Artefice occupato in opere di tanta mole ed impegno potesse avanzar tempo per uscire di casa colla matita, ed il foglio in mano, e per andar consumando le giornate nel disegnare le Statue di Roma? Ma nessuno può risolvere questa questione meglio dello stesso Rafaello. Stava egli dipingendo la famosa Galatea della Farnesina, in proposito della quale così scriveva al conte Baldassar Castiglione: « Nella Galatea mi terrei un » gran Maestro se vi fosse la metà delle tante

» cose, che V. S. mi scrive; ma nelle sue parole ri-
» conosco l'amore che mi porta, e lo dico con
» questa condizione che V. S. si trovasse meco a
» far scelta del meglio: ma essendo carestía e di
» buoni giudizj, *e di belle Donne*, io mi servo di
» certa idea, che mi viene nella mente. Se questa
» abbia in se alcuna eccellenza d'Arte, io non lo
» so; ben m'affatico d'averla ». Questa confessione aperta di Rafaello, di non conoscere altro bello fuorchè quello che gli somministravano le Opere della Natura, ha fatto saltar la mosca al naso a Vinkelman, il quale lo tratta senza cerimonie da ignorante, perchè non è andato a pescare l' idea che gli occorreva nel solito Zibaldone delle Statue antiche: « eppure (dic'Egli) diede alla sua Figu-
» ra sembianze assai comuni, ed è agevol cosa di
» trovare in ogni luogo Donne più belle della sua
» Galatea, il cui ginocchio scoperto è altresì trop-
» po caricato per una giovine Ninfa, ed una bel-
» la » (1). Aggiungerò due altre testimonianze circa Rafaello, prese dai due più infervorati Promotori del Bello ideale, Reynolds, e Mengs. « Si vede
» (dice il primo) che Rafaello fece lo schizzo di
» quel Quadro (la Disputa del Sacramento) *sopra*
» *di un nudo*, *o modello*, e il costume suo di sem-
» pre copiare con esattezza le forme può scorgersi
» dall'aver dato nel suo schizzo a ciascuna figu-
» ra quella berretta, che quel suo nudo aveva

(1) Storia delle Arti del Disegno. Vol. I. pag. 283.

» casualmente in capo: *tanto servilmente copiava*
» quel grand' Uomo anche quando era giunto per
» consenso universale ad essere perfetto sopra d'ognu-
» no (1) ». La *Disputa del Sacramento* è stato il
primo Quadro, come abbiamo detto, dipinto da
Rafaello appena arrivato a Roma, onde, per atte-
stato di Reynolds, egli era *perfetto sopra d'ognuno*
prima di aver vedute le Statue antiche. Ma odasi
adesso anche Mengs: « Rafaello ebbe la sorte di
» nascere nel tempo della vera innocenza dell' Ar-
» te, onde non imparò da principio, *che ad imi-*
» *tare la pura verità*, e questa lo condusse ad una
» grande giustezza d'occhio, la quale gli servì di
» base e di fondamento per il magnifico edifizio
» della sua professione (2) ..... Rafaello *non co-*
» *nobbe la Bellezza ideale*, e perciò fu più eccel-
» lente nelle figure degli Apostoli e de' Filosofi,
» che nelle Divine; vale a dire il suo Disegno com-
» prende tutti i contorni, *che si trovano nella Na-*
» *tura*, *ch' egli imitava in tutto quello che face-*
» *va* » (3).

Non saprei che cosa si potesse opporre a tut-
ti questi fatti, ed alle testimonianze di tali Scrit-
tori, onde mi lusingo d'aver posta fuori d'ogni dub-
bio la verità, ch' è stato il solo studio della Natu-
ra che ha potuto formare questi tre divini Pittori.

E quantunque dopo i gran Maestri del secolo

(1) Discorso V. sulle Belle Arti.
(2) Vol. I. pag. 46.
(3) Vol. I. pag. 146.

XVI. l'arte abbia cominciato a declinare in Italia, non si può attribuire la sua decadenza ad un cambiamento di massime accaduto nelle nostre Scuole; ma devesi ripeterla piuttosto da quella Legge costante della Natura, che non suol mai proseguire per lungo tempo a generare sempre nuovi e straordinarii ingegni. Conviene però fare una distinzione: altro è parlare del merito dei Pittori venuti subito dopo Tiziano, Coreggio e Rafaello, nessuno de' quali certamente può paragonarsi con essi; ed altro è esaminare lo stile delle loro Opere, nelle quali scorgesi apertamente, che l'imitazione della Natura continuava a formare il fondamento e l'unico scopo di tutti i loro studii. Anzi non si è in nessun'altro tempo veduto di quanta utilità possano essere per le Belle Arti gli ammaestramenti diretti da una sana ragione; poichè non cessarono di uscire da quelle Scuole degli eccellenti Artefici, i quali sostennero fino alla metà del secolo XVII la gloria dell'italiana Pittura. Basterà nominare un Federico Barocci romano, i Procaccini, lo Schidone, ed il Cavedone lombardi, il Varottari veneziano, il Vanni firentino, Rubens, Vandich, e Velasquez, che quantunque stranieri, possono, per aver succhiato il latte in Italia, venir considerati come italiani. Ma la primaria fra le Scuole di quel tempo è stata fuor di dubbio la bolognese, la quale non solo mantenne per lungo tempo in vigore la Pittura, ma poco mancò che non la restituisse al suo primiero splendore. I Caracci suoi fondatori posero per pietra angolare del loro

edifizio l'imitazione della Natura, e delle Opere di Rafaello, Coreggio e Tiziano, sforzandosi di comporre una nuova maniera formata colle più eminenti qualità dello stile di questi tre sommi Pittori. E sebbene sia stato detto per puro spirito di partito, che lo studio dell' Antico era il fondamento di quella Scuola, è questa un' asserzione smentita dalla stessa vista delle Opere dei Pittori bolognesi, e delle Lettere dei Caracci pubblicate colle Stampe; fra le quali mi gioverà di riferire lo squarcio seguente di una Lettera di Annibale a Lodovico, mentre il primo trovavasi a Parma: « Questo » (il Coreggio) sarà sempre il mio diletto, e Ti» ziano, e fino che non vado a vedere le Opere » di quello a Venezia non moro contento. Queste » sono le vere, dica pur chi vuole, adesso lo co» nosco, *e dico che avete molto ben ragione*: mi » piace questa schiettezza, e questa purità, che è » vera, non verisimile; è naturale, *non artifizia» ta, nè sforzata*. Ognuno la intenda a suo mo» do, io l'intendo così: io non la so dire, ma » so come ho da fare, e tanto basta .... Dico, quan» to al mio gusto, che il Parmigianino non abbia » che fare col Coreggio, perchè quelli del Coreg» gio sono stati suoi pensieri, che si vede che si » è cavato di testa, e inventato da se, *assicuran» dosi solo coll' originale*; gli altri sono tutti ap» poggiati a qualche cosa non sua; CHI ALLE STA» TUE, CHI ALLE CARTE: tutte le Opere degli altri » sono rappresentate come possono essere; queste » di quest' uomo, come veramente sono ».

Dovrò esaminare nel seguente Capitolo quali sieno state le prime cause della Rivoluzione accaduta nel finire del secolo dei Caracci nella Pittura italiana, e rivolgendo adesso soltanto la mia attenzione a considerare i funesti effetti prodotti dalla medesima, vi ritrovo nuovi motivi per sempre più convincermi, che il rovesciamento delle massime che hanno portato le Arti alla cima della perfezione, è quel verme che, rodendo le radici, sparge il veleno nella pianta, e ne spoglia le frutta d'ogni sapore. Ove i fatti parlano da se stessi è superfluo il volerli dimostrare colle parole. Dalle Alpi fino allo Stretto di Sicilia odesi un lamento generale, che accusa la Natura di non far più nascere ai nostri tempi nessuno di que' gran Pittori di una volta; nè si riflette, che quando le Arti vanno in perdizione, sono gli uomini, e non la Natura, che bisogna accusare. I talenti non mancano; i sussidii d'ogni genere, che somministra la liberalità dei Governi, abbondano adesso più che nei tempi felici della Pittura: donde adunque può provenire tanta scarsezza di buoni Pittori (1)? Sembrami che non

(1) Queste parole vanno intese con discrezione. Non nego che vi possa essere in Italia anche presentemente qualche buon Pittore; ma il giudizio che formasi sullo stato di qualunque Arte si desume sempre dal carattere generale delle sue produzioni, e dalle massime che regolano gli studii e la pratica del maggior numero degli Artefici. Anche nel secolo della maggior corruzione delle Lettere italiane comparvero di tratto in tratto alcune Opere scritte con

vi sia da dubitare, e che non se ne possa assegnar altra cagione fuorchè l'introduzione di nuovi chimerici principii, ed il rovesciamento delle discipline salutari che regnavano nell' epoche gloriose dell' Arte; o per parlare ancor più chiaro, l'avere voluto abbandonare da lungo tempo lo studio e l'imitazione della Natura.

In questa fatale decadenza della Pittura, che tutti confessano senza voler però convenire circa la vera causa del male, sembrami che il solo rimedio da cui si possa sperare il suo risorgimento, sia quello stesso che suggerisce il Segretario Fiorentino per riordinare le Costituzioni corrotte degli Stati, di ricondurla, cioè, ai suoi principii. Nè intendo qui di parlare (come potrebbe maliziosamente interpretare taluno) di quei principii che si conoscevano nel tempo di Giotto e dello Squarcione, ma di quelli che s'insegnavano in tutte le Scuole italiane nel secolo di Tiziano, di Coreggio e di Rafaello. Seguitate la strada, dirò ai giovani, che hanno battuta questi sommi Maestri della Pittura, a costo che abbiate un giorno a diventar cattivi Pittori, come Rafaello, Coreggio e Tiziano. Ma se aspirate ad un vanto così sublime, guardatevi dall' ascoltare i moderni Precettori, i quali per raggiungere uno che corre, insegnano di voltargli le

uno stile castigato e puro, ma che non bastarono però a cancellar la macchia impressa a quel secolo dal pessimo gusto della pluralità degli Scrittori.

spalle, ed avviarsi per la strada opposta alla sua: poichè in tal guisa non solo non potrete sperare di raggiungerli mai, ma ad ogni passo che farete nella carriera dell'Arte, vi andrete sempre più allontanando dai suddetti divini esemplari.

Essendosi ragionato nel principio del presente Capitolo dell'affinità strettissima, che hanno insieme la Pittura e la Poesía, piacemi di chiuderlo con un consiglio che sono per dare al giovine Pittore. S'egli desidera di essere pienamente istruito nella Ragione filosofica della Pittura, lasci da parte tutte le vane ed astruse speculazioni dei moderni Scrittori, e prenda in vece Orazio nelle mani, nè si stanchi di meditare profondamente quel suo Codice immortale del buon gusto e della ragione, intitolato Arte Poetica. Da quell'aureo Libro potrà assai meglio apprendere che da qualunque discorso metafisico le vere regole dell'invenzione, della distribuzione, della espressione, della scelta considerata degli oggetti, del decoro ec. le quali sono le medesime tanto per la Poesía, quanto per la Pittura (1).

(1) *Ces deux Arts ont entr'eux une si grande conformité, qu'il ne s'agit que de changer les noms, et de mettre Peinture, dessein, coloris, à la place de Poesie, de Fable, de versification. C'est le même Génie qui crée dans l'une et dans l'autre; le même gout qui dirige l'Artiste dans le choix, la disposition, l'assortiment des grandes et de petites parties; qui fait les grouppes et les contrastes; qui pose et qui nuance les couleurs: en un mot qui*

Imparerà da Orazio, che la bellezza della figura umana non può consistere in un accozzamento artifiziato di varie membra pescate qua e là, che vengano a formare un tutto sognato ed immaginario:

Undique collatis membris........
.... ut aegri somnia, vanae
Fingentur species;

Che il perfetto Pittore non è colui che si è prefisso in mente un tipo invariabile di contorni e di proporzioni, ed a forza di copiare le Statue antiche ha imparate a memoria le forme dell'Antinoo, della Niobe, dell' Apollo ec. onde ficcarle per forza in tutte le sue Composizioni: perchè così facendo non imiterà la Natura, e peccherà contro la prima delle regole, quella, cioè, della convenienza:

..... purpureus late qui splendeat unus
Adsuitur pannus .... sed non erat hic locus;

Che la peste più micidiale della Pittura è l' affettazione, nella quale incorrerà necessariamente ogni qual volta perderà di vista il Vero della Natura:

In vitium ducit culpae fuga, si caret arte;

Che il perfetto Pittor universale colle diligenti e continue osservazioni deve aversi formato in mente un magazzino d' ogni qualità di figure, proporzioni, facce, torsi, braccia, mani, piedi ec. come

regle la Composition, le dessein, le coloris. Batteux, les beaux Arts réduits à un seul principe, pag. 256.

pure d'ogni sorte di atteggiamenti, scorci, espressioni, vestiti ec., imitando in ciò il costume del gran Leonardo, e di tutti i sommi Pittori; e da questa copia di materiali scegliere consideratamente i più acconci alle varie qualità dei Soggetti: mettendosi bene in testa il principio, che le bellezze della Pittura sono tutte relative, e nascono dalla perfetta loro conformità col genere della Composizione:

Intererit multum Davusne loquatur, an Heros,
Maturusque senex, an adhuc florente juventa
Fervidus, et Matrona potens, an sedula Nutrix,
Mercatorque vagus, cultorne virentis agelli,
Colchus, an Assirius, Thebis nutritus, an Argis;

Che nell'insieme della Composizione spicchino sempre l'unità, e la semplicità:

Denique sit quodvis, simplex dumtaxat, et unum;

l'ordine:

Tantum series, juncturaque pollet;

la distribuzione delle parti:

Singula quaeque locum teneant sortita decenter;

Che il principale uffizio della Pittura è quello di dilettare e commuovere; laonde le sue bellezze non possono penetrare nell'animo che per le porte degli occhi, le quali non si aprono che alle sole impressioni del piacere; Che per conseguenza le Pitture mancanti di quest'essenzialissima condizione, qualunque altro pregio possano in se contenere, non sono da tenersi in verun conto, e non meritano nemmeno il nome di Pitture:

Non satis est pulcra esse Poemata, dulcia sunto,
Et quodcumque volent animum auditoris agunto.

Il giovine in somma che avrà ingegno e cuore corrispondenti all' altezza dell' impresa, scelgasi pure a sua guida e direttore Orazio nella parte filosofica della Pittura, il quale non per via di sofismi, nè di un gergo metafisico, ma con precetti semplici e piani saprà schiudergli le vere fonti dell' imitazione, ed insegnargli l' Arte di ben vedere e di scegliere nell' immenso numero delle ricchezze inesauste della Natura.

CAPITOLO II.

Del Bello ideale.

L' investigazione delle cause, che in alcuni determinati tempi possono aver contribuito a far fiorire le Arti del cuore e della immaginazione, è un problema difficilissimo, e che ha esercitate finora inutilmente le penne de' più ingegnosi Scrittori. È certo che le Arti suddette, nate per lo più da bassi e rozzi principii, e talvolta in mezzo all' ignoranza universale, vennero con rapidità portentosa portate all' apice della perfezione dagli sforzi riuniti di alcuni sublimi ingegni, che la Natura mostra d' essersi compiaciuta di far nascere simultaneamente, e, per dir così, tutti in un getto (1). Gli Autori originali e classici della Pittura, dell' Architettura, della Musica e della Poesía furono quasi tutti coetanei presso ad ogni Nazione, e potrebbero essersi tutti conosciuti, ed aver alla stessa mensa fraternamente seduto. L' apparizione improvvisa di tutti questi Genii in un tempo solo ha fatto contrassegnare nei fasti dell' uman genere quest' epoche fortunate col titolo di Secoli d' oro. Quattro se ne

(1) *Quis enim abunde mirari potest, quod eminentissima cujusque professionis ingenia in eamdem formam, et in idem arctati temporis congruere spatio?* Vel. Paterc. Lib. I.

sono contati fino al presente: chi sa mai per quanto tempo ancora dovrà riposarsi la Natura prima di far nascere il quinto?

Ad accrescere la meraviglia ch' eccita in noi un fenomeno così singolare, conviene aggiungere, che nè la felicità dei tempi, nè gli ozii della pace, nè il favore prestato agli studii si possono annoverare fra le cagioni della perfezione delle Arti suddette, come, a dispetto della Storia, asserirono parecchi Scrittori: laddove all' opposto devesi convenire esser esse per lo più nate e cresciute in mezzo al furore delle civili discordie, delle guerre, delle stragi, e d' ogni spezie di pubbliche e private calamità.

Era appena libera la Grecia dalle invasioni di Dario, e di Serse, quand' ecco sorgere il secolo di Pericle, non saprei, se più rimarcabile per i furori della guerra del Peloponneso, che vendicarono i Persiani delle stragi di Maratona e di Salamina, o per l' eccellenza di tanti Oratori, Poeti ed Artefici che fiorirono nel medesimo. Chi può leggere senza raccapriccio la storia degli ultimi dibattimenti della spirante Libertà latina (1)? Eppure in mezzo

(1) *Quis non latino sanguine pinguior*
Campus sepulchris impia praelia
Testatur, auditumque Medis
Hesperiae sonitum ruinae?
Qui gurges, ecquae flumina
Ignara belli? quod mare Dauniae
Non decoloravere caedes?
Quae caret ora cruore nostro? Hor. Lib. II. Od. I.

alle carnificine di Mario e di Silla, e alle convulsioni mortali della Repubblica, crebbero e si raffinarono gl' ingegni di Cicerone, di Sallustio, di Orazio e di Virgilio.

Le Sette de' Guelfi e de' Ghibellini, che resero infame la memoria del secolo XIV, videro nascere nel loro seno i tre gran Padri della Lingua italiana. Nel secolo dei Medici l'Italia corsa e manomessa dagli eserciti stranieri era tutta divenuta dalle Alpi allo Stretto un campo di battaglia, ma nè il sacco di Roma, nè la guerra di Cambrai, nè quelle delle Corone rivali di Francia e di Spagna, nè le sovversioni di tanti Stati e Repubbliche poterono impedire agl' ingegni italiani, anche in mezzo alla povertà ed agli stenti di far giungere una seconda volta le Arti del disegno al colmo della perfezione. Rivolgendo per ultimo gli sguardi alla Francia, vedrassi come dal seno delle guerre di Religione, in cui non fu risparmiato dal ferro degli assassini nemmeno il sangue de' suoi Re, spuntò l' aurora

Osservisi lo stesso Quadro dipinto dal pennello di Virgilio:

Quippe ubi fas versum atque nefas, tot bella per orbem,
Tam multae scelerum facies; non ullus aratro
Dignus honos; squallent abductis arva colonis,
Et curvae rigidum falces conflantur in ensem:
Hinc movet Euphrates, illinc Germania bellum,
Vicinae, ruptis inter se legibus, Urbes
Arma ferunt: saevit toto Mars impius orbe.

Georg. Lib. I.

del secolo di Luigi XIV, che ha innalzato al più alto punto la gloria della Letteratura francese.

L'istoria di queste singolari vicende delle Arti e delle Lettere colpì per modo l'immaginazione di un famoso Scrittore (1) che, disperando di poter trovare la soluzione del problema nell'influenza delle cause morali, volle sostenere seriamente che tutto dipendesse dalle cause fisiche; e che siccome gli effluvii della terra e dell'aria variano da un tempo all'altro, possano anche per conseguenza esercitare differenti azioni sul cervello degli uomini, come sui prodotti del terreno.

Ma se non è dato alle forze dell'intelletto umano di arrivar a conoscere le leggi arcane, con cui suol la Natura preparare in silenzio i momenti dell'esaltazione delle belle Arti, non riesce difficile il determinare con sicurezza le cagioni generali, per cui non hanno esse appena toccata la cima della perfezione, che si videro in ogni secolo incominciar tosto a declinare, e venir meno. L'amore della novità connaturale alla nostra spezie, e l'orgoglio umano che sdegnasi di camminare sulle orme altrui, e piuttosto che seguir le strade sicure battute dagli altri, vuol essere il primo a qualunque costo a calcarne di nuove (2), sono stati i due tarli

(1) Du-Bos, *Réflex. sur la Poésie, la Musique, et la Peinture*.

(2) ..... *praeteritoque eo in quo eminere non possumus, aliquid, in quo nitamur, conquirimus*. Vel. Paterc. *ibid.*

fatali che generarono in tutti i tempi la lor corruzione (1).

Mi sarebbe facile il dimostrar questa verità con esempii presi dalla storia di ciascheduna di esse, ma non devo obbliare, che il mio Discorso non tratta che della Pittura, onde a lei sola limiterò le mie osservazioni.

Si è veduto nel Capitolo precedente, che l'imitazione considerata della Natura è stato il canone fondamentale, che per il corso di due secoli servì di norma agl' insegnamenti ed alla pratica di tutti i sommi Pittori. Gli Artefici venuti dopo, ed

(1) A questo passo devo rimarcare a gloria della nostra Italia, che avendole essa più di una volta create e perfezionate, furono sempre gli Stranieri quelli che vennero ad introdurvi la depravazione. Passato il secolo d'Augusto, i due Seneca, e Lucano, tutti e tre nati in Ispagna, vengono accusati d'essere stati i primi a corrompere il gusto della Poesia e dell' Eloquenza latina. La stessa vicenda si è rinnovata dopo il giro di più secoli; poichè caduta l'Italia verso il 1600 nella servitù degli Spagnuoli, ed avendovi essi introdotto, insieme colle lor leggi e costumanze, anche lo studio della loro lingua, non andò molto che lo stile gonfio, iperbolico, e le false acutezze dei Poeti di quella Nazione contaminarono per la seconda volta il gusto della Letteratura italiana, e la fecero precipitare nelle stravaganze dei Marini, e degli Achillini.

Si vedrà nel Discorso sulle vicende della Musica italiana, come anche ad essa possono applicarsi queste medesime osservazioni; colla sola differenza però, che tanto per lei, quanto per la Pittura, il *Ventus urens* in vece di venire dal mezzogiorno ha soffiato questa volta dal Polo opposto.

allevati colle stesse massime, se non poterono pervenire ad eguagliarli, continuarono però a mostrare le tracce delle buone dottrine, e del pittoresco artifizio, che non può andar disgiunto giammai dall'imitazione del Vero della Natura.

Ma giunto era pur troppo il momento fatale, in cui la Pittura, non potendo più avanzare, nè mantenersi stazionaria, doveva necessariamente retrocedere. Con quella libertà adunque che dev'essere concessa a chiunque non è mosso a scrivere da verun altro fine, fuorchè dal desiderio di cercare la verità, imprenderò adesso ad esaminare quale sia stata l'origine della rivoluzione accaduta da un secolo nella Pittura, e quali frutti possano da essa sperarsi per il suo annunziato futuro perfezionamento.

È osservazione dei Filosofi, che i paesi settentrionali, a cagione del freddo che indura le parti solide del corpo umano, sogliono generare uomini dotati di molta acutezza di mente, ma di poca sensibilità di cuore, in paragone di quelli che nascono nei paesi meridionali; dalla qual diversità di fisica costituzione derivi la maggiore capacità dei primi per le sottili investigazioni delle Scienze, e la più felice disposizione dei secondi per tutte le arti imitative. Comunque sia della verità di quest'osservazione, osserverò non pertanto, che nel declinare del secolo XVII, avendo Lodovico il Grande Re di Francia eretta un'Accademia di Pittura in Roma per farvi allevare con regia munificenza un numero di giovani francesi, tutte le altre Nazioni settentrionali, mosse dall'esempio di quel

Monarca, il quale era in possesso di dare in ogni cosa l'impulso ai suoi Contemporanei, incominciarono parimente a mandare i loro figli a Roma ad apprendervi la Pittura. Fu questo il primo momento in cui quella folla di alunni, che fino allora accorrevano da tutte le parti dell'Europa a Venezia, onde perfezionarsi collo studio delle Opere dei veneziani Maestri (e vi furono i tre Caracci, il Guercino, Velasquez, Rubens, Vandich, e molti altri), date le spalle per sempre a Venezia, e seguendo il torrente della moda, incominciarono tutti a rivolgere i loro passi alla volta di Roma (1). Convien

(1) Odasi con quale rammarico parli di questa rivoluzione accaduta al suo tempo un sensatissimo ed imparziale Scrittor francese: *Les ouvrages du Titien, de Paul Veronese, et des autres Peintres qui ont mis au jour leurs pensées à la faveur d'une fidéle imitation, devroient, ce semble, avoir détruit les mauvais principes, dont nous parlons, et avoir redressé les idées selon que la Nature, et la raison l'exigent d'un ésprit juste. Mais comme la jeunesse, ainsi que nous l'avons dit, n'apporte de Rome, qu'un esprit, et des yeux prevenus, et qu'ils ne font dans cette dernière Ville* (Venezia) *que peu de séjour, ils ne voyent qu'en passant les beaux ouvrages qui pourraient leur donner une juste idée* ec. De Piles, Idée du Peintre parfait. Chap. X.

De Piles non volle per prudenza scoprire, che una sola parte di questa piaga: senza di ciò avrebbe potuto aggiungere, che quando il concorso a Roma de' giovani, e de' forestieri divenne tale da potersi considerare come una delle sorgenti principali della ricchezza del paese, si aggiunse allo spirito di rivalità, ingenito in tutti i popoli italiani, la molla

però dire, che le bellezze delle Pitture di Roma avessero assai meno attrattive ai loro occhi, che quelle delle antiche Sculture, poichè la maggior parte di que' giovani, data un' occhiata alle Opere di Rafaello, di Polidoro, di Giulio Romano ec. consumavano tutto il tempo del loro tirocinio a disegnare quante statue, bassorilievi, bronzi, o medaglie capitavano loro per le mani, e quando volevano finalmente incominciar a dipingere, si trovavano nell' imbarazzo narratoci dall' Armenini, il quale fu anch' egli allievo di quelle Scuole: « E che » ciò sia vero (dic' egli) io lo potrei provare con » l' esempio di molti giovani praticati lungamente » da me nella città di Roma, i quali benchè fos- » sero da Natura dotati di acutissimo ingegno, *e* » *nel loro disegno miracolosi*, nondimeno quando » poi venivano all' atto dell' usar de' colori, cosa che

potentissima dell' interesse. Avvenne quindi ciò che osservasi in tutte le instituzioni umane, allorchè vi si mesce uno spirito di monopolio mercantile. Ognuno per avviar la sua bottega procura con ogni sforzo di screditare la merce di tutte le altre. Chi potrebbe persuadersi, senz' averlo letto coi proprii occhi, che ai tempi del Pittore Armenini romano, Tiziano, ed il Coreggio si spacciassero a Roma per Pittori dozzinali? Odansi le ingenue sue parole: « Ci sono alcune Tavo- » le, e Quadri lavorati ad olio di mano di Tiziano, di Co- » reggio, e del Parmigianino, per quanto, passando, ho io » potuto vedere per l' Italia, i quali sono bellissimi, MA SI » VEGGONO POCO APPREZZATI A QUESTI TEMPI »!!! Precet. di Pitt. Libr. II. Cap. I.

» prima avean reputata facile, e come in potestà
» loro, non sentivano se non che sovente inciam-
» pavano, e cadevano in molti errori; nè sapendo
» disbrigarsene, erano sforzati confessare d'esser co-
» me persi, avviluppati e confusi; ed a questo ne
» seguitò poi, che furono nelle loro Opere sempre
» timidi e paurosi, e alcuni di essi si videro a
» mezzo corso miseramente arrestati ». Precet. di Pitt. Proemio, pag. 6.

Nè sarebbe stato da biasimar tanto lo studio da essi fatto sulle Statue antiche, se innamorati soverchiamente delle loro bellezze, non avessero trascurata interamente l'osservazione della Natura, fonte universale d'ogni bellezza, e non fossero a poco a poco arrivati all'eccesso, non saprei se più degno di riso o di compassione, di condannarne l'imitazione come nocevole alla perfezione della Pittura. Può adunque riguardarsi questa come l'epoca, in cui principiarono a serpeggiare quelle false nozioni sull'essenza della Pittura, e quelle dottrine sofistiche intorno al Bello ideale, che sconvolsero i principii semplici e chiari, che aveano diretti fino allora gli Artefici nella ricerca del solo Bello naturale, e produssero una rivoluzione nella teoría e nella pratica della Pittura. E quantunque si potrebbe obbiettare, che non sarebbe difficile di rinvenire i semi di queste dottrine in qualche frase degli Scrittori del secolo precedente, non si era però mai pensato in nessun altro tempo a formarne un corpo di dottrina, ed a volerli proporre come l'unica

norma delle Arti imitative (1). Siccome i vocaboli *Bellezza*, *Grazia*, *Eleganza*, co' quali si suol caratterizzare lo stile delle Sculture antiche, comprendono altrettante idee astratte, alcuni acuti cervelli oltramontani si accinsero a volerne dare la precisa definizione, ed a cercar di più di spiegare in qual modo sieno giunti gli Antichi a determinare il tipo visibile della perfetta Bellezza ideale. Nè sdegnaron essi d' entrare nelle Biblioteche a scuotere la polvere, in cui giacevano sepolti i volumi del gran Platone, e di sforzarsi di resuscitare dopo quattordici secoli le incomprensibili investigazioni sul Bello di quell' illustre sognatore. E sebbene da principio si limitassero ad insegnare, che l' oggetto della Pittura dev' essere il farci vedere raccolto

(1) La verità mi costringe a confessare, che un Italiano è stato de' primi a chiacchierare, bene o male, su questo proposito. Fu questi il Bellori in un Discorso da lui pronunziato nell' apertura dell' Accademia di s. Luca. Potrebbe però attribuirsi la scelta da lui fatta di un tal argomento all' occasione di queste Parate accademiche, in cui cercano per lo più gli Oratori i temi più adattati a far brillare dinnanzi ad un numeroso uditorio il loro spirito, e la vastità delle loro cognizioni. Ad ogni modo i suoi principii sono assai moderati in confronto di quelli dei Sultzer, Winkelmann, Mengs, Webb, Reynolds, Arteaga ec. ec. ec. Nè pretendo io di qui nominarli tutti, poichè l' impresa sarebbe impossibile; non passando anno che nella sola Fiera di Lipsia non compariscano esposte in vendita delle dozzine di Trattati intorno al Bello ideale.

nella Figura umana tutto il Bello sparso, e diviso fra le varie Opere della Natura, conoscendo poi l' impossibilità di convenire nella spiegazione di una parola così vaga, e soggetta a venire interpretata in tanti modi, quanti sono i differenti gusti degli uomini; risolsero di liberarsi da tale impaccio, e di sentenziare a guisa di oracolo: che la perfetta Pittura deve rappresentare unicamente quel Bello, *che non si vede cogli occhi, ma soltanto colla immaginazione* (1).

Riuscirebbe del tutto impossibile l'esame delle varie opinioni degli Autori che hanno voluto trattare di quest' oscuro argomento; nè crederei che sia mai venuta in capo ad alcuno l' idea melanconica di volerli tutti conoscere. Sono per conseguenza in necessità di dovermi appigliare, nell' immenso numero di tanti Scrittori, ai due più famosi, i quali hanno preteso di applicare più sistematicamente degli altri le teoríe del Bello ideale alla pratica di tutte le Arti figurative. Sono questi Winkelmann e Mengs, le cui opinioni formeranno il soggetto della presente discussione.

Chiunque si prefigge d' insegnare un' Arte, o una Scienza qualunque, incomincia sempre dal darne la definizione, poichè nella definizione deve per appunto contenersi la nozione distinta della natura e delle qualità della cosa definita. Conobbero per conseguenza anche i Promotori del Bello ideale la necessità di dover incominciare dalla definizione del

(1) Mengs. Vol. I. pag. 169.

4

medesimo; ma questi fu appunto lo scoglio contro il quale andò a rompersi appena uscito dal porto il loro sdruscito naviglio. Ognuno di essi si provò a dare la sua, ma quelli che scrissero dopo, malsoddisfatti di queste definizioni, si sforzarono di trovarne delle altre differenti, le quali però non incontrarono miglior sorte delle prime, e la faccenda andò procedendo nello stesso modo fino a' nostri giorni, e continuerà così anche per l'avvenire, fino a tanto che arrivi il momento in cui gli uomini, ravveduti finalmente di queste chimere, faranno ritorno ai vecchi principii, che sono quelli della sana ragione. Ma se tutti i suddetti Scrittori furono discordi nelle loro definizioni del Bello ideale, in una cosa sola però andarono perfettamente d'accordo, cioè nel mostrar tutti di non sapere che cosa egli sia. Per convincere pienamente i Lettori di una tal verità, reputo necessario di presentar loro un elenco di alquante di queste definizioni, scegliendo quelle dei Dottori principali, poichè il raccoglierle tutte *è d' altri omeri soma che de' miei*.

WINKELMANN: *La Bellezza consiste in un perfetto accordo della creatura col suo fine, onde la bellezza umana sarà tanto più perfetta, quanto più proporzionata, e corrispondente uno può idearsela con quella dell' Esser supremo*. Libro IV. Cap. II.

SULTZER: *La Bellezza consiste nella varietà ridotta all' unità*. Memor. dell'Accad. di Berlino. Vol. III.

L' AUTORE della filosofia della Natura: *La Bellezza è l' accordo espressivo di un tutto colle sue parti*. Vol. I. pag. 90.

Reynolds: *La Bellezza è una forma centrale composta di tutte le forme della Natura*. Discors. III.

Mengs: Questo è stato l'Autore più fertile in definizioni, cosicchè da lui solo se ne potrebbero raccogliere più di dodici, una diversa dall'altra. Mi contenterò di citarne un pajo: *La Bellezza è un' idea visibile della perfezione*. Vol. I. p. 7. *La Bellezza è l' uniformità della materia colle idee*. Vol. I. p. 13; e volendo definire anche il gusto, dice: *Il maggior gusto che possa dare la Natura è quello di mezzo, perchè piace a tutti gli uomini in genere*. Vol. I. pag. 26.

Azara: *La Bellezza è l' unione del perfetto col piacevole*. Osserv. a Mengs pag. 93.

Arteaga: *La Bellezza è un modello mentale della perfezione*. Invest. filosof. sul Bello ideale. Madrid 1789. pag. 66.

André: Quest' Autore, che ha composto un famoso Trattato sul Bello, si è dimenticato di darcene la definizione.

Diderot: *Bello è tutto ciò ch' eccita nel nostro intelletto idea di relazioni*. Encycl. Artic. *Beau*.

Burke: *Per Bellezza intendo quelle qualità de' corpi per cui essi cagionano amore, o qualche passione che gli rassomiglia*. Ricerche filos. intorno il Sublime, ed il Bello. Parte III. Sez. I. Quest' è la prima definizione che abbia il senso comune perchè potrebbe applicarsi anche al Bello naturale.

Assai diversa è la seguente di Hutcheson: *Il Bello assoluto consiste in una qualità degli oggetti*

che li costituisce belli in se stessi senz' alcuna relazione coll' anima, che li vede e li giudica.

La migliore poi di tutte è quella di Wolfio, perch' è quella, che si è usata sempre fino dal principio del mondo: *Quod placet, dicitur pulcrum; quod displicet, deforme*. Psycolog. N.° 543.

Non saprei però se meritasse la preferenza quella di Boileau, che dovrebbe, a mio parere, venire incisa a caratteri d' oro sulla porta di tutte le Accademie di Pittura:

Rien n' est beau que le vrai; le vrai seul est aimable.

L' oscurità dei principii fondamentali del loro Sistema va del pari in questi Scrittori colla fluttuazione perpetua delle loro idee, che non permette loro di ricavarne mai nessuna conseguenza positiva; e muove a compassione il loro imbarazzo allorchè discesi dal tripode vogliono provarsi a riprendere il linguaggio dell' Arte. Sono costretti allora di confessare, che il loro Bello « è più facile a definire » ciò che non sia, di quello che affermare ciò » che sia; perchè se l' idea che gli uomini ne » hanno fosse chiara e distinta, come quella delle » verità geometriche, nè sì diverso sarebbe il loro » giudizio intorno un bell' oggetto, nè sì difficile » sarebbe dare una dimostrazione del vero Bello ». *Winkelmann p.* 265. Si potrebbe rispondere a Winkelmann, che le verità geometriche sono fondate sulla quantità che si può misurare, ma che le idee del Bello si formano col mezzo delle sensazioni, le quali non si possono calcolare, nè misurare.

Ora domanderò io a tutti quelli che non

sono affascinati dalla prevenzione e che si prestano a quest' esame con una mente sgombra da pregiudizii: un' idea astratta, nata dal solo abuso del raziocinio umano, un' idea che nessuno ha potuto mai spiegare, nè definire che cos' altro può esser ella mai fuorchè un sogno ed una chimera? E si vorrà far servire di norma un sogno ed una chimera alle rappresentazioni di un' Arte puramente imitativa? Si pretenderà di obbligare d' ora innanzi il Pittore a sostituire all' esemplare visibile della Natura dei fantasmi, che non possono esistere che nella sola immaginazione? Ma non credasi che queste difficoltà atterrir possano i nostri Metafisici: non v' è nulla da guadagnare a voler disputare con loro. Essi le avevano di già prevedute, ed ecco pronta la loro risposta: « L' abitudine che dal co» stume deriva è tanto in noi possente, che mo» difica ed altera la nostra fisica costituzione, ed » i sensi ne assoggetta alle sue leggi ». *Winkelmann. Libro I. Cap. III.* Se vi sentirete adunque (*proseguon essi*) accesi di un nobile ardore per la scienza del Bello, e cessando di abbandonarvi all' impuro diletto dei sensi, non ardirete più di chiamar Bello ciò che vi piace, venite, accorrete alla nostra Scuola: avranno tanta efficacia le nostre Lezioni, che potranno *modificare ed alterare la vostra fisica costituzione*, e sublimare la vostra immaginazione fino alla contemplazione del modello invisibile della perfetta Bellezza ideale.

Per quanto simili stravaganze sembrar possano degne di compassione, non devono però cagionare

la menoma sorpresa in chiunque è assuefatto a meditare sulla natura dello spirito umano. L'orgoglio dell' uomo ha una secreta tendenza a voler in se concentrare tutti i piaceri ed i commodi della vita. L'amore delle ricchezze, del potere, e della scienza derivano tutti da quest' unica sorgente; perchè se questi beni fossero ripartiti con egual misura fra tutti gli uomini, perderebbero subito ai loro occhi qualunque valore. Mancava soltanto che venisse in mente la pretesa ad una setta di Metafisici di volersi usurpare il diritto esclusivo di gustare le bellezze delle Arti imitative, le quali non avendo altro fine, come si è replicato più volte, che il diletto de' sensi e la commozione del cuore, formano necessariamente il patrimonio di tutto il genere umano. Se le produzioni della Pittura non dovessero dilettare che soli pochi profondi pensatori, avrebbero gli uomini tralasciato da lungo tempo di esercitarla, o per dir meglio, ella non avrebbe avuto principio giammai. Una pretesa così singolare (acciocchè si verifichi sempre più la sentenza di Cicerone, *non esservi stravaganza alcuna, che non sia venuta in mente ad un qualche filosofo*) viene professata ai nostri giorni dai Promotori del Bello ideale, i quali tentano niente meno che la riforma della vecchia Natura. Sostengono essi, che dopo di averla osservata attentamente col loro occhiale metafisico, l' hanno trovata così piena d' imperfezioni, spezialmente nelle proporzioni, e nelle forme della figura umana, che hanno dovuto risolversi di pubblicarne il nuovo perfetto Modello, sulle

norme del quale dovranno d'ora innanzi i Pittori regolare tutte le parti delle loro figure. Poichè sebbene il maggior numero di esse fosse stato ritrovato casualmente anche dalla Natura (ad eccezione di alcune di nuova invenzione) ella ha però dimostrata tanta ignoranza, ed un così cattivo gusto nello sparpagliarle confusamente qua e là nell'immenso numero degl'individui, ch'era tempo finalmente che si pensasse a correggere i suoi spropositi, presentando l'esemplare della perfetta Bellezza fabbricato dalla mano degli uomini assai più sapienti della Natura (1).

Ma lo zelo della riforma della Pittura che anima questi Signori non si è ristretto al solo disegno della figura umana. È comparso un Pittore filosofo, che ha voluto estendere questo benefizio a tutte le parti della Pittura. È stato questi il celebre Mengs, il quale nel suo *Trattato della Bellezza* insegna al Pittore come dovrà regolare la composizione, l'espressione, il colorito, il chiaroscuro, ed il panneggiamento di un Quadro secondo le massime del Bello ideale. L'esame adunque de' suoi principii si rende necessario per poter conoscere in tutta l'estensione l'importanza delle nuove dottrine, e la loro influenza sul perfezionamento della moderna Pittura.

» Per ideale (dic'egli) io intendo quello che

(1) *La Natura* (dice Mengs) *non fa nulla di perfetto*; se ciò fosse vero, sarebbe questa una ragione di più per non perdere il tempo in cercare quello che non esiste.

» si vede soltanto coll' immaginazione e non cogli » occhi: onde l' ideale della Pittura consiste nella » scelta delle cose belle della Natura depurate da » ogni imperfezione ». *Vol. I. pag.* 169 *e seguenti*. Salta agli occhi di ognuno la manifesta contraddizione ch' esiste fra i due membri di questo periodo, da cui risulta un pasticcio composto di due differenti spezie d' ideale; il primo, che non si vede cogli occhi, ed il secondo, che dovrà necessariamente vedersi con essi, se hanno da eseguire *la depurazione d' ogni imperfezione della Natura*. Le regole poi per effettuare quest' importantissima operazione, l' Autore sventuratamente si è dimenticato d' insegnarcele. « In tutte le parti della » Pittura entra l' ideale. Nel Disegno l' ideale è la » Bellezza soprannaturale (*si seguiti pure a sognare di potere uscir fuori della Natura!*) prodotta » dal riunire varie parti belle che convengano fra » di loro ». Tornasi qui a discorrere di Bellezza soprannaturale, vale a dire di quella spezie di Bellezza, che si può vedere *soltanto coll' immaginazione*; cosicchè nella parte del Disegno gli occhi non sono più necessarii al Pittore, anzi diventano i ciechi i veri maestri di questa parte della Pittura. » Nel chiaroscuro sono le masse, e gli accidenti » scelti a proposito per aumentare il Bello di un' o» pera ». L' artifizio di distribuire le masse del chiaroscuro, e gli accidenti della luce e dell' ombre per modo che ne risulti l' armonía generale della composizione, è stato sempre conosciuto e messo in opera da tutti gli eccellenti Pittori. È questa

una delle primarie regole della Pittura, che non ha nulla da fare coll'ideale. Mengs prima di diventare metafisico era Pittore: non è adunque da stupirsi se di tratto in tratto si va dimenticando le lezioni dell'amico Winkelmann, ed è costretto in vece di adoperare il linguaggio della sua professione:
» Nel colorito è l'elezione del tuono che si dà al-
» le cose che si rappresentano, e l'uso de' colo-
» ri più o meno forti, e più proprii a ricevere i
» raggi della luce; la scelta e l'impiego di que-
» ste cose con sicurezza e con arte, come altresì
» il tuono generale dell'armonía, che si dà al Qua-
» dro, formano l'ideale del colorito ». A questo passo possono applicarsi le medesime riflessioni che ho fatto poc'anzi intorno al chiaroscuro. A forza di voler ficcare l'ideale da per tutto, si finirà col battezzare con un tal nome tutte le qualità che distinguono le buone Pitture; anzi non mancherà più che di riconoscere l'ideale anche nella maniera di macinare i colori. « L'ideale della Composizione
» consiste nell'immaginare un'azione non veduta,
» e nel dare espressioni che non si possano copia-
» re dalla Natura » (1). Oh qui davvero, che

(1) Winkelmann si spiega ancor più chiaro, affermando
» Che il Bello ideale non è compatibile coll' espressione,
» poichè questa non può far a meno di alterar quel ripo-
» so e compostezza di tutte le parti della faccia e della
» persona, che sono inseparabili dal suddetto Bello ». Reynolds c' informa poi di un' altra antipatía, a cui va soggetto il Bello ideale: « Egli non deve cercar mai di dilettare, e
» appunto per questo il colorito della Scuola veneziana,

Mengs ha voluto rimettersi in cammino, e far uso senza misura alcuna dei precetti del suo maestro di Metafisica! Imparasi da questi principii, che la condizione più essenziale per un Pittore, onde poter bene rappresentare un'azione, è quella di non averla mai veduta! Oh quanto balordi erano adunque i nostri buoni vecchi, che non si arrischiavano mai a porre in azione alcuna figura, se non l'avevano in prima copiata dal vero! Da ciò avviene che le loro opere non possono servire che all'impuro diletto dei sensi, e non presentano un'ombra di quel Bello che si vede *soltanto coll' immaginazione*. Mi fa però compassione l'imbarazzo del moderno Pittore al momento che dovrà mettere in esecuzione il secondo precetto di Mengs, che insegna *di dare espressioni che non si possano copiare dalla Natura*. Finchè saranno gli uomini soggetti alle stesse passioni, saranno anche costretti di manifestarle cogli stessi segni ed alterazioni nel loro esteriore (1). Può darsi che arrivino un giorno gl'Idealisti a correggere quest'altra imperfezione della Natura, ma fino a tanto che non vi sieno riusciti, dovrà necessariamente continuare il Pittore a

» che incanta la vista, è il meno proprio di tutti per dipin» gere nello stile grande e sublime » (Disc. IV.). Se il Bello ideale, per attestato de' suoi principali Promotori, non deve nè commuovere, nè dilettare, di qual uso adunque può essere questa droga per la Pittura?

(1) *Neque parum refert ex animo omnia,*
Ut fert Natura facias, an de industria.
Terent. Andria. Act. IV.

sforzarsi d' imitare questi segni e queste alterazioni, se vorrà che le sue espressioni vengano comprese dagli Spettatori. *Ut ridentibus arrident, ita flentibus adsunt humani vultus*, dice quel materialone di Orazio, che non aveva una dramma di Metafisica in tutto il corpo. L' espressioni che non si possono copiare dalla Natura saranno assai più nobili e sublimi, non lo nego, di quelle che usiamo noi altri figli di Adamo; ma temo che non riusciranno a produrre su di noi alcun effetto, se non fosse quello accennato dallo stesso Orazio:

..... *male si mandata loqueris*,
Aut dormitabo, *aut ridebo*.

Milizia, ch' è stato il D. Chisciotte del Bello ideale, ha preteso di mostrarci nella figura del Laocoonte un esempio di questa qualità di espressioni soprannaturali; ma dubito, ch' egli siasi fortemente ingannato: « Un Vecchio forte, convulso dal veleno » delle serpi che lo mordono, nella sua tragran- » de angoscia conserva però tal dignità e nel vi- » so e nel portamento, che per quanto sia tor- » mentato nulla ha di deforme, onde sembra un » uomo di alta condizione che sappia soffrire ». *Arte di vedere pag.* 22. È questa dunque una di quelle espressioni, che non si possono copiare dalla Natura? Oh che razza di profondi osservatori della Natura sono mai cotesti Filosofi! Volete che vi faccia veder io delle centinaia di Laocoonti? Venite meco sul campo di battaglia, allorchè vi si contano a migliaia i morti ed i feriti. Vedete là quel Granatiere disteso sul terreno, tutto grondante di

sangue a cui sta facendo il Chirurgo l'amputazione di una gamba? Osservatelo cogli occhi immobilmente fissi sullo strumento crudele, senza che gli scappino mai una lagrima dal ciglio, nè un sospiro dal petto, conservare un imperturbabile silenzio dal principio al fine di così dolorosa operazione. Che ne dite adesso? Vi pare che l'eroica fermezza di quel Soldato *nella sua tragrande angoscia* possa stare a coppella colla *dignità* del Laocoonte, e ch'egli mostri di *saper soffrire* al pari di lui? La Natura è assai più vasta di quel ch'ella sembri agli occhi miopi degl'Idealisti, ma non bisogna osservarla stando chiusi nella propria stanza. Fate come il gran Leonardo; uscite fuori, e andatela a studiare nelle strade, nelle piazze, nei tempii, nelle capanne, in ogni luogo, e ne raccoglierete una messe così copiosa di osservazioni, che non potranno mai all'uopo mancarvi l'espressioni di ogni sorte, senza che abbiate a ricorrere a quelle *che non si possono copiare dalla Natura*.

Per analizzare i principii del Bello ideale, applicati alle varie parti della Pittura, non ho voluto discostarmi dalle dottrine di Mengs per essere egli stato di professione Pittore; laonde le sue opinioni devono essere necessariamente di maggior peso in questa materia di quelle di tutti gli altri Scrittori, e potrebbero fare colla sua autorità un'impressione più forte sull'animo dei giovani allievi. Sebbene il giudizio dell'imparziale posterità abbia fatto discendere le sue opere da quel posto sublime, a cui l'aveano innalzate al suo tempo le lodi esagerate e

le cabale di un partito che lo voleva superiore a tutti e tre insieme Tiziano, Coreggio e Rafaello, non si può per altro negare ch' egli sia stato un valente Pittore; onde convien dire, che costui possedesse due animе di contraria natura, una che servivagli per dipingere, e l' altra per chiacchierare.

In mezzo al garbuglio delle idee dei Trattatisti del Bello ideale, i quali gli fanno, a guisa di Proteo, cangiare ad ogni momento di forma e di aspetto, non ho durato poca fatica a separare ciò che appartiene all' idea puramente metafisica e fondamentale del loro sistema, dall' immagine visibile della medesima, che pretendono di aver ravvisata nelle opere degli antichi Scultori. Non avendo potuto essi riuscire a fissare ancora alcun principio certo su di questo argomento, mostrano talvolta di voler restringere la loro scelta alle sole bellezze della Natura, onde ricavarne un tutto composto di parti disgregate, e raccolte qua e là (nè s' avvedono che la loro figura riuscirebbe anche in questa forma un Ente metafisico, e discordante dalle leggi universali della Natura), e talvolta, allentando le redini al capriccio ed alla immaginazione, credono di poter concedere licenza al Pittore d' introdurre nelle sue figure proporzioni, e dintorni puramente ideali, giovandosi perfino, siccome vedremo in appresso, della imitazione delle forme dei bruti. Obbligato io adunque a tener dietro al filo dei loro ragionamenti, non può fare a meno di risentirsi il mio discorso della sconnessione che regna nei medesimi, e perciò alcune

considerazioni ulteriori sul Bello ideale verranno per necessità da me innestate nella discussione concernente il carattere delle Sculture antiche, che si pretende modellato sul tipo del Bello suddetto. E sebbene in tutti gli Scritti che ci rimangono degli Antichi che hanno trattato delle Arti del Disegno, non ritrovisi il minimo cenno che possa servire di fondamento a questa pretesa, contuttociò l' imperturbabile sapienza de' nostri Filosofi ha pronunziato inappellabilmente, che essendo stati i Greci un popolo straordinariamente favorito dal Cielo e dalla Natura, e posto in circostanze affatto singolari, dipendenti dal Clima, dal Governo e dalla Religione, tutte queste cause unite insieme hanno così potentemente agito sulla loro fisica costituzione, che li hanno resi capaci di conoscere e di poter mostrare nelle loro Opere l' idea del Bello *assoluto*, colla qual voce intendono essi di significare un *composto* di Bello ideale e di Bello naturale, depurato da ogni imperfezione: ch' essendo state eseguite dai Greci una volta per sempre questa scelta e questa depurazione, il miglior consiglio che possono dare ai moderni Pittori è quello di risparmiarsi l' inutile fatica di tornar da capo a scegliere dall' erario dell' immaginazione e della Natura, e di attenersi in vece, nel disegno della figura umana, al modulo invariabile delle antiche Sculture; acciocchè liberi da quest' impaccio, possano consacrare tutto il loro tempo alle altre parti della Pittura.

Conosco che la solidità di questi principii

dovrebbe atterrirmi, e sconsigliarmi dalla temeraria impresa di sottoporli all' esame della mia fiacca ragione; pure tanta è la forza di un' idea radicatasi da lungo tempo nel mio animo, che mi sforza ad impetrare l' indulgenza dei Lettori, ed a pregarli di volermi pazientemente accompagnare nella discussione che intraprenderò nel seguente Capitolo intorno alle origini ed al carattere dello stile delle antiche Sculture, ed all' utilità che può arrecare l' imitazione delle medesime alla Pittura.

CAPITOLO III.

Del Bello assoluto, ossia della Imitazione delle Sculture antiche.

Era prammatica universale degli antichi Scrittori di dare principio ai loro Trattati di Pittura dal paragone fra essa e la Scultura, introducendole ambedue, a guisa di arringo giudiziario, a perorare la loro causa; al quale oggetto mettevano in campo l'antichità rispettiva delle origini, gli onori ed i premii ricevuti dai popoli e dai Monarchi, la preziosità delle materie che adoperavano ne' loro lavori, ed altre baie di simil fatta. Chi sperasse però di ricavarvi un qualche lume intorno alla ragione particolare di ognuna di esse, alla diversità della loro essenza, ed alla differente spezie d'imitazione della Natura che si propongono ne' loro lavori, troverebbesi affatto deluso nella sna aspettazione. Di fatto sebbene vengano ambedue comprese nella categoría delle Arti figurative, essendo loro oggetto principale la rappresentazione della figura umana, andrebbe però lungi dal vero chi, ingannato dalla somiglianza della denominazione, giudicasse che dovessero anche venir regolate da uno stesso principio, e proporsi il medesimo fine. Basta internarsi un poco in questa considerazione per comprendere quanto numerose e sostanziali sieno le differenze che corrono

fra di loro. Ne accennerò qui soltanto alcune delle principali.

La Scultura deve rappresentare le sole forme del corpo umano; la Pittura deve in oltre aggiungervi i colori coi quali ha distinte la Natura tutte le parti del medesimo. La Scultura forma i corpi come realmente sono, e colle stesse misure di quantità che li circoscrivono; la Pittura li rappresenta soltanto come devono essere, e come appariscono alla vista. Il disegno della Scultura è geometrico, e regolato dalla squadra e dal compasso; quello della Pittura è prospettivo, e fatto ad occhio, essendo tutte le sue parti composte di minissimi gradi, che non si possono calcolare, nè misurare. Il fine della Scultura è puramente ideale, non presentando le Statue che un simbolo della figura umana; quello della Pittura consiste unicamente nella perfetta imitazione della Natura, e nell' illusione della vista. Da ciò comprendesi la ragione per cui la Scultura, senza offendere i suoi principii costitutivi, può permettersi una maggior libertà nell' ideare il carattere e le forme del corpo umano; laddove la Pittura è necessariamente astretta, per non distruggere l' illusione, alla più rigorosa, e fedele imitazione della Natura (1).

(1) Sebbene l' essenza e lo scopo di tutte le belle Arti non sia che la rappresentazione ed imitazione della Natura, contuttociò questa essenza generale viene in ciascuna di esse notabilmente modificata dai varj elementi che le compongono, dai differenti mezzi e stromenti che adoperano, e

Mi è sembrato opportuno di premettere queste brevi riflessioni all'investigazione delle cause da cui è derivato il gusto e lo stile che distinguono le antiche Sculture, acciò sieno maggiormente dimostrate le due seguenti cose: 1.° che il carattere ideale di disegno che scorgesi nelle medesime, non potrebbe venir trasportato nella Pittura senza distruggere interamente quella perfetta illusione in cui consiste tutta la sua essenza: 2.° che il meccanismo del disegno, eseguendosi nella Scultura con principii affatto diversi da quelli che sono proprii della Pittura, il metodo attualmente praticato di far apprendere il disegno ai giovani Pittori col tenerli occupati durante molti anni a disegnare unicamente le Statue, sia più atto ad impedire, di quello che a promuovere il perfezionamento della Pittura. Premesse queste osservazioni, che a me sembrano vere (lasciando però ognuno in libertà

dalla natura ed indole speciale di quel senso su di cui sono destinate ad agire: donde nasce, che lo stesso genere e grado d'imitazione non può convenire a tutte indistintamente, e ch'ella dev'essere rispettivamente in ognuna più o meno diretta, più o meno vera, e più o meno prossima alla Natura. Non è però questo argomento da venire discusso in una Nota, nè da un ingegno debole e limitato siccome il mio. Osserverò soltanto, che il Codice universale delle belle Arti sarebbe di già bello e fatto, e tolta con esso l'incoerenza e la confusione babèlica di tante opposte dottrine, se avessero tutte incontrata la stessa sorte della Poesía, ed avessero potuto rinvenire nel corso di tanti secoli un Aristotele, un Orazio, un Boileau ed un Gravina.

di pensare diversamente, ed anche di divertirsi a commiserare la mia ignoranza) entrerò subito nell'argomento del presente Capitolo.

Che il clima, l'educazione, e le instituzioni religiose e politiche di una nazione abbiano sempre avuto una grandissima influenza sul carattere delle produzioni delle Arti imitative, è questa una verità dimostrata dalla Ragione e dalla Storia; onde abbiamo veduto, che appunto dal concorso propizio di tutte queste cause gli ammiratori appassionati dei Greci vogliono derivata la straordinaria perfezione delle loro opere di disegno (1). Io

(1) Winkelmann ne assegna una causa di più; la bellezza del corpo umano maggiore, secondo lui, in Grecia (*anticamente*) che in qualunque altro luogo. È questa però, secondo me, un'asserzione arbitraria, e che non è appoggiata alla testimonianza di alcun antico Scrittore. Anzi per dimostrare che il fatto era tutto all'opposto addurrò qui l'autorità di Cicerone, il quale, com'è noto, viaggiò lungo tempo nella Grecia, e si trattenne in sua gioventù qualche anno in Atene ad oggetto di perfezionarsi negli studii dell'Eloquenza e della Filosofía. Ecco le parole, ch'egli mette in bocca a Vellejo, uno degl'interlocutori del Dialogo *de Natura Deorum*: (Lib. I.) *Est enim vis tanta Naturae, ut homo nemo velit nisi hominis similis esse, et quidem formica formicae. Sed tamen cujus hominis? Quotus enim quisque formosus est? Athenis cum essem, e gregibus Epheborum* VIX SINGULI REPERIEBANTUR. Erano gli Efebi adolescenti, i quali, divisi per compagníe, si esercitavano alla lotta, al disco ed al corso: formavano adunque il fiore della gioventù d'Atene. Ma quanti se ne poteau contare di belli per ciascheduna compagnía? APPENA UNO, dice Cicerone.

accorderò il fatto, nè mi opporrò alla spiegazione; ma sembrami che se ne possa ricavare una conseguenza giustissima ed interamente opposta al loro sistema. Ammesso di fatto il principio innegabile, che il gusto particolare di ogni nazione in proposito di belle Arti venga in massima parte modificato dall' azione delle cause suddette, non so poi come si possa pretendere che il gusto peculiare di un popolo ch' esisteva duemila anni fa, abbia da passare in fideicomisso perpetuo a tutto il genere umano. Non mancheranno, sono certo, gli Avversarii di farmi a questo passo un' obbiezione, allegandomi le bellezze de' Poeti greci, le quali vengono gustate anche dai Moderni, ed hanno anzi formato in tutti i tempi il canone del buon gusto per i Poeti di ogni nazione. L' obbiezione però è meno solida che apparente. Le bellezze dei Poeti greci, rispondo io, sono fondate sulla vera cognizione del cuore umano, e sulla perfetta imitazione della Natura, la quale non si cangia mai; laonde dovranno essere necessariamente gustate in tutti i secoli, e finchè vi saranno uomini sulla terra. Ma è molto diverso il caso di cui parliamo: trattasi qui di bellezza fisica, in proposito della quale variano all' infinito i gusti non solo dei differenti popoli, ma sto per dire di ogni individuo (1). Trattasi di quel carattere ideale, e ch' io

(1) Voglio qui addurre un fatto curioso in prova della diversità fra il gusto degli antichi, ed il nostro in materia di bellezza. Le ciglia incrociate vengono adesso riguardate

chiamerei piuttosto artifiziato (per servirmi di un' espressione di Annibale Caracci) dei contorni , e delle forme spezialmente della faccia umana , di cui cercasi invano l' esemplare in Natura, e che venne prescritto ai Greci , siccome vedremo , dall'Autorità sacerdotale , e non già trovato da essi a forza di meditare sulle idee del Bello assoluto , come

come un difetto che basta a deturpare qualunque bel viso . Chi potrebbe adunque credere , che presso agli antichi fossero un requisito necessario della bellezza ? Eppure il fatto è così : leggansi i passi seguenti presi dai due più voluttuosi Scrittori dell' Antichità . Anacreonte nella descrizione che fa ad un Pittore delle bellezze della sua amica gli dice :

Supercilii nigrantis
Discrimina , nec arcus
Confundito , nec illos :
Sed junge sic , ut anceps
Divortium relinquas ,
Quale esse cernis ipsae . Od. XXVIII.

Anche Petronio Arbitro , descrivendoci una bellissima giovine da lui veduta , si esprime così : *Supercilia usque malarum scripturam currentia , et rursus confinio luminum pene permixta* .

Voltaire racconta il caso accaduto ad un Filosofo da lui conosciuto , il quale erasi anch' egli proposto di comporre un Trattato sul Bello . Avendo veduto applaudire a Parigi col maggior trasporto una nuova Tragedia , gli toccò da lì a poco tempo di vederla fischiare a Londra , sebbene fosse rappresentata dai medesimi valentissimi Attori , per lo che dic' egli : *il conclut après bien de reflexions , que le Beau est très relatif , et il s' epargna la peine de composer un long Traité sur le Beau* . Diction. Philos. Article , *Beau* .

vanno chimerizzando i moderni Scrittori. Nè punto mi meraviglierei che l' influenza del tempo e dell' assuefazione avesse potuto rendere piacevole ai loro occhi quella sagoma religiosa: sapendosi qual forza abbiano le sensazioni lungamente ripetute di modificare il nostro gusto, e le nostre idee in fatto di bellezza; mentre pretenderebbero all' opposto i Metafisici de' nostri giorni di poter arrivare col mezzo delle loro teoríe a cangiare la natura delle nostre sensazioni.

Ma è tempo ormai di vedere quando e per quali ragioni abbiano adottate i Greci quelle massime che servirono ad essi di Regola invariabile nel modellare le figure de' loro Numi e de' loro Eroi.

Quantunque sieno i Greci molto antichi rispetto a noi, vagavano però essi erranti e selvaggi, e si pascevano ancor di ghiande, mentre da molti secoli fiorivano le Arti e le Scienze nell' Egitto. E fu appunto dall' Egitto che discese fra loro per la prima volta il benefizio della civilizzazione, introdottasi nella Grecia insieme colla Mitología, coi Riti religiosi, colle Scienze e colle Arti di quell' ingegnosa nazione. Questa filiazione delle Arti del disegno presso ai Greci da quelle che antichissimamente fiorivano in Egitto è sembrata a Winkelmann troppo sfavorevole al suo sistema, che non vorrebbe riconoscere nelle Sculture greche alcuna traccia dello stile egiziano (sebbene vedremo che la forza della verità lo ha costretto più di una volta a doversi ritrattare); e perciò egli

si è sforzato di combatterla con tutto l' impegno: ma sono troppo uniformi e positive in tal proposito le testimonianze di tutti gli antichi Storici, perchè possano prevalere ad esse le sue sofistiche congetture. Afferma Diodoro (Lib. I. verso il fine) che Giove, Plutone, Ercole, Giunone, Cerere, Pane ed Orfeo erano tutte Divinità adorate molti secoli prima nell' Egitto che nella Grecia, e poco dopo soggiunge: *Denique nobilissimos cum Heroes, tum Deos sibi vindicarunt Graeci, ut et colonias ex Aegypto deductas* (Lib. I. §. 23.). Estendesi quindi lungamente nel dimostrare essere stati gli stessi Ateniesi una colonia venuta dall' Egitto. Erodoto, che visse un secolo prima di Alessandro e viaggiò molti anni nell' Egitto, afferma positivamente: *Ac omnia fere Deorum nomina ex Aegypto in Graeciam venerunt* (Euterp. N. 50); ed in appresso: *Hos itaque ritus et alios praeterea, quos ego referam, Graeci sunt ab Aegyptiis mutuati.*

Ora che presso agli Egizii fossero obbligati gli Artefici, nel modellare le figure de' loro Numi e de' loro Monarchi, di stare attaccati rigorosamente alla sagoma prescritta loro dai Sacerdoti, è questo un fatto ammesso anche dallo stesso Winkelmann, e che per quanto possa sembrarci strano, viene però provato ad evidenza dalle testimonianze degli Scrittori e dalla vista di tanti Monumenti che si sono conservati di quella nazione. Anzi dal passo seguente di Diodoro sembra che si potrebbe congetturare che sia stato l' antichissimo Osiride il primo inventore del modulo suddetto: *Numerosae*

concinnitatis, et corporis decore effingendi studiosus Artifex (Lib. I. §. 16.).

I Greci adunque, e particolarmente gli Ateniesi, i quali, come abbiamo veduto, erano una Colonia venuta dall'Egitto, avendo naturalizzate fra di loro le Arti, la Mitología, e le costumanze sacre degli Egiziani, dovettero necessariamente adottare anche la massima di rappresentare le figure delle loro Deità con quel carattere uniforme di testa e di forme, ch'era stato consacrato dalla Religione. È però vero che una nazione, come la greca, dotata di assai maggiore vivacità d'immaginazione degli Egiziani, non poteva rimanere perpetuamente attaccata nell'effigiare i suoi Numi a quella rozzezza di disegno che caratterizza le opere egizie. La massima generale si mantenne però sempre invariabile anche appo di loro: il qual fatto è apertamente confessato anche da Winkelmann: « Nelle » figure degli Dei (dic'egli) scorgesi la somiglian» za che hanno costantemente fra di loro le in» numerevoli Statue d'ognuno di essi. Le loro te» ste, da Giove sino a Vulcano, sono equabilmente » riconoscibili che le figure delle più celebri per» sone dell'Antichità, e siccome è stato ricono» sciuto un Antinoo dalla sola parte inferiore del » suo volto, e un M. Aurelio dagli occhi e dai » capelli in un guasto cammeo del Museo Strozzi, » così trovandosi una testa di Giove in cui null'al» tro rimanesse che i capelli sulla fronte, o la » barba, a questi soli avanzi si riconoscerebbe ». (Libro V. pag. 303.) e più avanti: « Si osserva

» altresì, che ad ogni Divinità hanno i greci Ar-
» tisti dato sembianze particolari e costanti, di
» maniera che direbbesi esser ciò stato loro da
» una Legge prescritto » .

Non è però difficile d' indovinare le ragioni da cui possono essere stati indotti gli Antichi a fissare un modulo invariabile per la figura di ogni loro Deità, qualora riflettasi alla natura delle loro opinioni religiose. Consideravano essi i Numi come Esseri bensì di una natura superiore all' umana, ma non già come sostanze incorporee: anzi li reputavano soggetti a tutte le nostre passioni, ed occupati spesso in faccende assai poco divine. Ammettevano di più, che anche gli uomini i quali colle loro eroiche azioni avevano meritato in questo mondo l' amore e la riconoscenza de' loro simili, venissero dopo morte trasportati in cielo e messi a parte della cittadinanza dell' Olimpo e dei privilegii della natura celeste, senzachè però si spogliassero del loro corpo terreno, il quale dopo l' apoteosi acquistava soltanto la prerogativa dell' immortalità. Dovendo adunque rappresentare le loro Divinità di prima e di seconda classe, ed i loro Semidei sotto sembianze umane, studiarono ingegnosamente di diversificarle con un certo stile ideale di testa, di contorni e di forme, il quale, senz' alterare l' insieme delle parti costitutive del corpo umano, bastasse però a farle subito riconoscere e discernere dagli altri individui della nostra spezie. Nella stessa guisa osserviamo anche gli Artefici moderni aver dovuto adottare nelle figure

dei Santi del vecchio e del nuovo Testamento alcuni simboli ed attributi speciali che possano farli riconoscere agli occhi de' Cristiani. Queste mie riflessioni intorno al carattere ideale che scorgesi in alcune parti delle Statue antiche sembranmi, se non più ingegnose, almeno più verisimili e più conformi alla Storia di quelle degli Adoratori dell' antico, i quali pretendono di ravvisare un modello dell' idea archetipa del Bello in una sagoma inventata dalla superstizione degli Egizii, ed ingentilita dall' immaginazione e dal gusto dei greci Artefici.

Che se fosse permesso di portare uno sguardo temerario e profano sopra questi oggetti dell' idolatría universale, vorrei colla scorta di Winkelmann provarmi ad analizzare a parte a parte le loro bellezze; ma perchè l' impresa sarebbe troppo vasta e superiore alle mie deboli forze, mi restringerò a comunicare ai Lettori alcune mie riflessioni sui caratteri distintivi del disegno della faccia, vale a dire, sulla parte più importante e più nobile del corpo umano.

Tre, secondo Winkelmann (Lib. IV. Cap. IV.) sono i caratteri principali della bellezza della faccia nelle Statue greche 1.° la linea retta, o quasi retta, che formano gli ossi della fronte e del naso nel profilo della testa; 2.° l' angolo acuto, che forma l' osso delle sopracciglia sopra l' occhio; 3.° gli occhi profondamente incassati.

I. *La linea retta, o quasi retta, che formano gli ossi della fronte e del naso nel profilo della*

testa. Ogni qual volta mi accadeva di osservare il profilo di una di queste teste, egli mi presentava un carattere così marcato di stolidezza, di cui cercava inutilmente di rendere a me stesso la ragione. Parvemi finalmente di averla ritrovata nella somiglianza che ha il suddetto profilo con quello della testa dei quadrupedi, e spezialmente della pecora e del cavallo. Chiunque vorrà prendersi la briga di farne il confronto, rimarrà facilmente convinto della verità di questa osservazione (1). La Natura, che per delle buone ragioni ha voluto diversificare la faccia dell' uomo da quella degli animali, non ci presenta mai in alcun individuo della nostra spezie l' immagine di questo profilo. L' inserzione del naso forma in tutti gli uomini un angolo più o meno ottuso coll' osso frontale; e se anche nel numero de' possibili si desse il caso di osservare una qualche volta il contrario, sarebbe ciò riguardato come una mostruosità, dovendosi chiamare con tal nome tutto quello che si allontana dalle Leggi universali della comune organizzazione. La ragione poi per cui abbiano voluto gli Antichi alterare in una parte così essenziale della figura

(1) Pareva a me che fosse uno sproposito il pretendere di nobilitare la faccia umana, facendola discendere fino a quella de' bruti: Winkelmann però mi ha disingannato. Dopo di aver egli fatta rimarcare la somiglianza che scorgesi fra le teste di Giove e di Ercole con quelle del leone, e del toro soggiunge: « È questa una prova dell' eccellenza degli » antichi Artefici, i quali hanno saputo sublimare col mezzo » della somiglianza coi bruti le umane e divine Figure ».

umana il tipo invariabile della Natura, non ho trovato ancora alcuno che me l' abbia saputa spiegare. Il buon Winkelmann che, mal grado i pregiudizii di un Antiquario sistematico, offre frequentemente dei tratti del più amabile candore, confessa che potrebbe sospettarsi che il profilo suddetto sia un resto di quelle linee rette che caratterizzano la rozzezza dello stile egiziano (Lib. V. pag. 366) (oh forza ineluttabile della verità!). Io credo che questa sia l' unica spiegazione ragionevole di una mostruosità che dagli Adoratori dell' Antico è stata trasformata in uno de' più sublimi caratteri della Bellezza.

II. *L' angolo che fa l' osso delle sopracciglia sopra l' occhio*, a cui avrebbe potuto Winkelmann aggiungere la forma quadrata, ed il contorno tagliente delle medesime. Le linee rette vengono a ragione considerate come le men belle di tutte. Egli è appunto per questa ragione, che gli Antichi hanno procurato di evitarle in tutte le parti del nudo, e spezialmente nei contorni, a costo anche di sacrificare all' eleganza l' esatta verità della Natura; e le hanno soltanto adoperate nelle figure di un carattere forzuto, o poste in qualche attitudine momentanea ed impetuosa. Qual motivo adunque hanno potuto avere gli Antichi (se non è quello accennato superiormente) di ficcarvele per forza in una parte così notabile della faccia, che la Natura ha voluto formare dolcemente incurvata, ed ombreggiata di morbido pelo? Peggio poi se questa linea viene a tagliare ad angolo retto l' altra linea

perpendicolare del profilo, formando ambedue una croce in mezzo della faccia, per cui resta essa divisa in quattro triangoli equilateri e perfettamente eguali. Che la faccia umana ridotta a tanta regolarità e durezza di figure geometriche possa agli occhi degli Antichi essere sembrata bella, non vorrò io negarlo, perchè in fatto di gusti sono convinto che abbiamo tutti ragione; ma che possa sembrare tale anche ai Moderni, è questa una cosa di cui difficilmente mi saprò persuadere. Insegnano tutti i Precettori del disegno di sfuggire con tutta l'applicazione le figure geometriche ed angolari non solo ne' dintorni e nelle forme del nudo, ma anche nelle attitudini, nelle linee dei gruppi, e perfino nei panneggiamenti; e valga per tutti il Lucrezio della Pittura:

Difficiles fugito aspectus.........
.... *rectos quodammodo tractus*
Sive parallelas plures simul, et vel acutas,
Vel geometrales (*ut Quadra*, *Triangula*) *formas*. (Dufresnoy de Arte Graphica)

E la ragione che adducono è, che queste figure presentano un non so che di duro, goffo e pesante che riesce spiacevolissimo alla vista. Che perdano poi tutti questi difetti, anzi acquistino grazia ed eleganza, venendo collocate nel mezzo del viso, lo lascerò decidere ai profondi Scrutatori delle bellezze delle Statue antiche.

III. *Gli occhi profondamente incassati*. Di tutte le parti della faccia gli occhi sono certamente la più interessante, e quella in cui ha voluto la Natura

riporre la sede dell' espressione. Tanto i Filosofi quanto i Poeti vanno d' accordo nel chiamarli il linguaggio del cuore, le finestre dell' anima, lo specchio delle passioni. Il loro alzarsi, abbassarsi, girarsi, chiudersi, spalancarsi, tutti in somma i lor menomi moti sono i segni più evidenti, ed immediati delle nostre interne affezioni. (1). Di tutti gli organi dei sensi è l' occhio il più essenziale per il piacere e la conservazione della vita. Egli è come una sentinella che scopre da lungi e ci avvisa dei pericoli che ci minacciano, e ci fa conoscere le intenzioni favorevoli o contrarie di tutti gli oggetti, che ci circondano. Ma perchè gli occhi fossero capaci di eseguire tutte queste funzioni era necessario che la Natura li collocasse nel centro della faccia e li ponesse a livello della sua superficie, e li fornisse, oltre ciò, di muscoli agilissimi onde poter volgersi repentinamente per ogni lato. Tutti questi importantissimi uffizii non potrebbero più da loro eseguirsi qualora fossero profondamente sepolti in due casse laterali, come appariscono nella maggior parte delle antiche Sculture. Qual principio poi di buon gusto può giustificare il pensiero d' incavare nel mezzo della faccia due buchi profondi, che veduti un po' in distanza rassomigliano

(1) *An non vides quantum oculis det vigorem fortitudo! quantam intentionem prudentia! quantam modestiam, et quietem reverentia! quantam serenitatem laetitia! quantum rigorem severitas! quantam remissionem hilaritas!* Senec. Epist. 106.

a due macchie deformi, ed oscure? Aggiungendosi poi all' incassamento profondo degli occhi lo sporto della linea perpendicolare del naso, ne viene di più che quelle figure sono necessariamente tutte guerce. Di fatto i raggi visuali non potendo pervenire a' loro occhi se non che per la sola porzione di circolo compresa fra il profilo del naso ed il principio della tempia, la piramide visuale verrebbe ad essere divisa in due metà eguali, onde non potrebbero vedere tutti gli oggetti laterali, che con un occhio solo, o sarebbero costrette a girar tutta la testa per poter osservarli con tutti e due. Se sia poi lecito, col pretesto di nobilitare la figura umana, di alterare l' economía ed impedire l' uffizio degli organi principali della medesima, mi riporterò anche in questo al criterio dei superstiziosi Adoratori dell' Antichità.

Un altro carattere della bellezza ideale delle Statue antiche pretende Winkelmann essere il poco accennamento delle ossa e dei muscoli: ma egli mostra in questo luogo di essersi dimenticato delle sue premesse. Analizzando precedentemente i caratteri del disegno delle opere egizie, aveva indicato come uno de' principali *la poca dinotazione delle ossa e dei muscoli*. Ne aveva quindi saviamente inferito, che questa rozzezza costante di forme non potea dipendere che dalle costumanze della Religione. Anche nelle opere degli Etruschi ha egli rimarcato lo stesso carattere uniforme *del poco o niun ricercamento dei muscoli*. Perchè adunque non ha voluto vedere anche in questa parte, come avea

fatto nel profilo retto del naso, un resto della rozzezza dell'antico stile? Perchè quegli stessi caratteri che vengono considerati come imperfezioni nelle opere degli Egizii e degli Etruschi, si trasformano poi in bellezze sublimi nelle opere dei greci Scultori?

Mengs critica acerbamente Rafaello perchè nei suoi Cristi e ne' suoi Padri eterni *avea mostrato troppo quelle parti che denotano la mortalità* (Vol. I. p. 172), ed in varii luoghi esalta il sublime accorgimento degli Antichi, i quali nelle Figure divine *trascuravano le parti umane*, *e specialmente quelle che le avrebbero rappresentate soggette alle miserie e ai bisogni dell' umanità*. In altro luogo poi fa consistere il *non plus ultra* dell' ideale delle suddette figure nel *non vedersi segnate in essi nè le vene*, *nè i tendini*.

Essendo destinati questi principii a servire di norma a tutti i moderni Pittori nell' ideare il carattere di bellezza proprio delle Figure divine, devo rimarcare, che secondo le nostre massime religiose i caratteri puramente ideali che possono aver luogo nella Pittura si riducono a quelli di Dio Padre, di Cristo, della Vergine e degli Angeli. Guardimi il Cielo dal voler censurare la tolleranza della Chiesa nel permettere agli Artefici di rappresentare l'Onnipossente sotto sembianze umane: ma non potrei certamente non biasimare la prammatica universale dei Pittori di mostrarci un Essere incorruttibile ed immortale nella figura di un vecchio grinzo e canuto, che sembra vicino a morire di

decrepitezza. Quanto poi alle figure di Cristo, della Vergine (1) e degli Angeli, in cui per seguitare il consiglio di Mengs (2) e l'esempio degli Antichi, dovrà il Pittore occultare le vene ed i tendini, domanderò io se con tutto questo egli riuscirà a non farvi apparire *nessun indizio dei bisogni e delle miserie dell'umanità*? Sono costretto a trattenere la penna perchè l'argomento è piuttosto lubrico, e potrebbe farmi sdrucciolare in qualche improprietà. Dirò bensì che l'occultamento delle vene e dei tendini a nulla giova nelle figure dipinte e che l'osservazione di questi profondi Scrutatori del Bello è una mera puerilità: poichè se anche non ve li accennerà il

(1) Siccome i nostri Pittori trovansi frequentemente nel caso di aver a dipingere l'immagine della Madonna, li esorto per amore del Cielo a guardarsi dall'idea ch'erasi formata Mengs della sua bellezza. Critica egli Rafaello (e chi non ha criticato?) per aver dato alle sue Vergini un picciolo movimento di riso, ed un'espressione di modestia negli occhi, e ne volete intendere la ragione? *perchè queste son cose che non si accordano colla vera Bellezza* (Vol. I. p. 174). La vera Bellezza dunque dev'essere una sfacciata e starsene sempre col muso ingrugnato!

Nescio an Anticyram ratio illis destinet omnem.

(2) Volete vedere un esempio dell'effetto di questi principii messi in pratica nella Pittura? Udite il giudizio del sig. Cumberland (*Aneddoti dei Pittori spagnuoli* ec. Londra 1782) intorno alle famose Opere di Mengs dipinte per la Corte di Spagna: « Egli non sa dar nè vita, nè morte » alle sue figure; non sa eccitar nè terrore, nè passioni: » se è bellezza, non riscalda; se è tristezza, non eccita pietà; » tutto è senza vita, freddo, insipido, metodizzato dall'Ar» te; il gruppo del Cristo morto *è un'Accademia*; gente » posta a sedere per le attitudini, e pagata per il cordo» glio; Il Cristo è una lustra figura di cera ec. » Gl'imitatori delle Statue dipingono, e dipingeranno sempre così.

Pittore, supplirà necessariamente alla sua mancanza l'immaginazione dello Spettatore, il quale è pienamente informato, che senza vene un corpo non può vivere, nè senza tendini reggersi in piedi. Allorchè Apelle stava lavorando la sua Venere, o Zeusi la sua Elena, per farle apparire dotate di una bellezza *soprannaturale*, dipingevano forse le loro carni senza sangue? Crederei assolutamente di no, poichè in vece di figure vive avrebbero dipinte delle statue. Si dovrà dunque anche per questo convenire ne' miei principii ed accordare che facessero gli Antichi una distinzione in proposito del *Bello* fra la Scultura e la Pittura.

Ma quand'anche fosse vero che tutte quelle cose che ai miei occhi malcostrutti sembrano difetti, presentino in vece i caratteri della più sublime bellezza, e quand'anche si dovesse accordare che il disegno della figura umana dipinta debba conformarsi sulle norme delle figure *ideali* dell'Antichità, resterà sempre da vedere se tutto il *Bello assoluto* della figura umana trovisi raccolto nelle antiche Sculture (1). Ad eccezione delle immagini di

(1) Merita di venire qui rammentata la curiosa palinodía cantata da Mengs negli ultimi anni della sua vita. Il nostro Pittore metafisico dopo di aver empiuto due grossi Volumi delle lodi più sperticate delle bellezze che ammiransi nelle Statue antiche, pregato da M. Fabbroni di dirgli il suo parere intorno al gruppo della Niobe, gli rispose con quella Lettera che leggesi nel principio del II. Volume. In essa dice non solo tutto il male possibile di quel gruppo, ma coglie quest'occasione per esternare un' opinione assai sfavorevole intorno alle più belle Statue che ci rimangono

alcuni celebri Personaggi, le quali devono considerarsi come semplici Ritratti, il maggior numero delle antiche Statue appartiene alle sole Deità del Paganesimo, le quali presentano tutte un carattere analogo di teste, di proporzioni e di forme, per essere state lavorate, come abbiamo veduto, sopra di un modulo invariabile, prescritto dai riti della loro Religione. Si vorrà dunque far consumare ai giovani gli anni più preziosi della età loro nel copiare servilmente un carattere solo, o pochissimo variato della figura umana? un carattere chimerico, e che ha perduto per noi tutte quelle attrattive che lo rendevano venerabile e sacro agli occhi de' Gentili? Si crederà di aver trovato il vero modo di perfezionare la Pittura, fondando in perpetuo una Scuola di

dell'Antichità, che gli sembravano in quel momento piene di errori e di scorrezioni. È vero però, che a guisa di tutti i peccatori ostinati pretende che debbansi attribuire questi difetti all'essere le suddette Statue cattive Copie eseguite dai più mediocri Artefici; e va spaziando coll'immaginazione nella contemplazione delle ineffabili bellezze che dovevano scorgersi negli Originali! *Risum teneatis, Amici?*

Ma queste Statue, direi a Mengs, secondo Voi cattive Copie eseguite da mediocri Artefici, e perciò piene di errori e di scorrezioni, non sono quelle medesime che dopo di avervi posto sul naso le vostre lenti metafisiche vi somministrarono gl'indizii e le prove di quel *Bello assoluto*, prole legittima del *Bello ideale*, che i soli Antichi ebbero la grazia di conoscere e di rendere visibile nelle loro produzioni? Oppure nel dettare i vostri Precetti avevate soltanto presenti all'immaginazione que' perfetti Originali in cui dovevano risplendere tante peregrine bellezze? Ecco a quali rovinosi fondamenti si appoggiano questi moderni Sistemi! a contraddizioni o a meri sogni e ridicole congetture.

Pittori ammanierati, poichè non saprei a chi meglio possa convenire un tal nome se non a coloro, che per correre dietro ad una chimera, trascurano nelle loro opere l'imitazione della Natura (1)? Osservate pure i Quadri dei Pittori educati nelle moderne dottrine, e vedrete come le figure vi si rassomigliano tutte, ed hanno, per dir così, un'aria di famiglia: vi vedrete uno studio continuo di ficcarvi per entro la faccia dell'*Apollo*, la schiena dell'*Antinoo*, le cosce della *Venere*, e cento altre seccaggini accademiche che hanno ormai ammorbati gli occhi de' galantuomini, e fatta quasi venir loro in fastidio la Pittura. Il miglior Dipintore adesso è quello che a forza di disegnare Statue, è riuscito a diventare una perfetta scimmia dell'Antico. Credono forse questi detrattori della Natura che il suo magazzino sia esausto, e che non siavi più nulla, in essa da poter osservare (2)? La Natura è stata, e

(1) *Sed non minus non servat modum qui infra rem, quam qui supra*. Quintil. XII. 10. *Maxime inter opera, quae imitatio effingit, ea videmus, quae in pluribus partibus similitudinem servant, in praecipuis vero saepe peccant*. Galen. De usu partium. Lib. I. Mi conforta il rilevare che anche un qualche Antico aveva gli occhi malcostrutti a guisa de' miei.

(2) « Noi abbiamo fino ad ora parlato delle opere degli » Antichi, non perchè i Moderni non ne abbiano prodotto » delle egualmente eccellenti, ma perchè le prime si conoscono generalmente più. Nè vorrei che si credesse che alcuno di essi *fosse arrivato alla somma bellezza della Natura*. Chi, se non è un qualche bacchettone, potrà dire di » non aver veduto volti e colli e mani e braccia nelle » donne viventi, di cui anche la Venere greca non è che una » cattiva copia? » Hogart, Analisi della Bellezza. Cap. IX.

sarà sempre il fonte inesauribile di ogni bellezza; e le Arti imitative languiscono e muoiono dal momento che cessano di specchiarsi nelle acque limpide ed abbondanti che da esso derivano. Ma non comprendete, dicono gli avversarii, la fatica immensa che costerebbe il dover scegliere dalla Natura, e che in questa impresa non potrebbero tutt' al più riuscire che degl'ingegni non comuni? Non è dunque una strada assai più facile e spedita quella che consigliamo noi, di copiare cioè quegli Esemplari in cui la scelta trovasi bella e fatta? Risponderò in primo luogo che non trattasi di cercare quale sia la strada più facile e spedita, ma quale sia la vera e la migliore. Il mondo non ha necessità di un esercito di cattivi Pittori; egli si contenterà di pochi, ma eccellenti: *Pauci quos aequus amavit Jupiter* (1). Ripeterò in secondo luogo, che la scelta necessaria al Pittore è una cosa affatto diversa da ciò che insegnate voi, e consiste unicamente nella perfetta convenienza di tutte le figure e di tutte le parti di un Quadro colla qualità ed il soggetto della Composizione. Ma giacchè non trattasi adesso che della sola scelta della figura umana, dirò che per formare una bella figura, non fa d'uopo di lavorarla a

(1) Io cerco sovente di presidiare coll'autorità di Orazio la tenuità delle mie opinioni ad onta che un fiero temporale, che gli va in questo punto romoreggiando sul capo, minacci di sfrondargli quell'alloro immortale di cui lo ha cinto la venerazione di tutti i secoli. Sembrami però naturalissimo che nell'epoca della Poesia *romantica*, della Musica *boreale* e della Pittura *metafisica* la sapienza dei precetti di Orazio non sia più frutto di stagione.

mosaico, componendo un *Centone* di varie parti rubacchiate qua e là, come vuolsi che facesse Zeusi nella sua Elena, per vestir la quale spogliò de' loro membri le avvenenti fanciulle calabresi. La bellezza del corpo umano consiste nel complesso armonico di tutte le sue parti, che non iscorgesi mai perfetto se non che nelle opere uscite dalle mani della Natura. Consiste in un certo carattere generale di forme, o rotonde o quadrate o triangolari, che ad onta dell'infinita loro varietà conservano però sempre il carattere dominante di quella figura (1). Siete dunque voi certi, signori Scrutatori delle belle forme, che staccandone una per sostituirvene un'altra, non si corra risico di guastare il tutto (2)? Non potreste con ciò distruggere quella grazia che risultava dall'avvicendamento e contrasto armonico delle altre parti? Il naso *retroussé* delle piccantissime Dame parigine piace non solo ai Francesi, ma anche agl'Italiani, agl'Inglesi ed a tutte le altre

(1) » La bellezza è uno, e la bruttezza per lo contra» rio è molti .... e trovasene di quelle (*femmine*), i mem» bri delle quali sono bellissimi a riguardare ciascuno per » se, ma tutti insieme sono spiacevoli non per altro se non » che SONO FATTEZZE DI PIU' BELLE DONNE, E NON DI QUESTA » UNA ». *Della Casa, Galateo Cap. XXVII.* Detto vero e profondo, che sembra espresso a bella posta contro gl'*intarsiatori* della figura umana!

(2) *Membrorum unum amputatum ab altero per se ipsum nihil quidem retinet laudabile*. Long. §. 35. Diceva anche il Bernini che le parti di un individuo non possono ad altri convenire fuorchè a quello di cui sono proprie, e riguardava come una favola l'aneddoto di Zeusi, che prima di dipingere la sua Elena volle vedere nude le cinque più belle fanciulle di Crotone.

Nazioni. Un moderno Pittore che per correggere questo preteso difetto vi sostituisse la più bella forma di naso preso da una Statua antica, avrebbe levato a quel viso ciò che formava appunto tutta la sua grazia. Si dovrà dunque permettere, direte voi, ad un Pittore di Accademia il dipingere delle figure col naso *retroussé*? E perchè no se nei più bei volti lo suol permettere anche la madre Natura? Nella bellissima Maddalena di Tiziano scorgesi che il naso ha un poco di questo da voi chiamato difetto: eppure chi bramerebbe veder cambiata una menoma parte di quella faccia divina?

I veri Filosofi, come dite voi di essere, dovrebbero sapere che le nostre idee in fatto di *Bellezza fisica* formansi col mezzo delle impressioni ripetute, che hanno fatto sui nostri sensi gli oggetti belli della Natura (1). Ogni qual volta dunque un

(1) Giovami di allegare alcune sentenze di Eustachio Zanotti per dar a divedere che su di tal materia i principii di questo acuto e veramente filosofico Scrittore sono perfettamente conformi a quelli da me stabiliti nel corso di quest'Opera. « Per ben scegliere sarebbe necessario conoscere » che cosa sia la bellezza: molti filosofi hanno rivolti i loro » studii a indagarne i principii, ma non so poi quanto abbiano colle sottili loro ricerche contribuito a perfezionare » le belle Arti..... Bisogna però confessare essere sommamente difficile, per non dir impossibile, lo stabilire alcun » principio evidente da cui dedurre regole sicure; lo che » proviene probabilmente da ciò, *che la Bellezza appartiene al senso, e le regole sono dettate dalla ragione, la* » *quale non ha forse alcun rapporto o alcuna misura comune col senso*. In qualunque modo ciò sia, egli è certo, che dovendo il Pittore imitare e scegliere, potrà egli » sperare una più sicura riuscita nell'imitazione del vero che » nella scelta del bello, a cagione della incertezza in cui

oggetto ci sembra bello, non facciamo in certo modo che sovvenirci degli altri oggetti belli della medesima spezie da noi veduti, e paragonarlo con loro. Ciò è tanto vero, che se gli sforzi generosi di alcuni Governi europei onde introdurre la civilizzazione nel Continente dell' Affrica venissero coronati da un esito felice, e la luce delle Scienze e delle Arti arrivasse un giorno ad illuminare quelle barbare Contrade, i futuri Tiziani di *Tombuctoo* dovranno dipingere le loro Veneri colla pelle nera, le labbra enfiate ed il naso schiacciato. Se questi principii sono innegabili, come potete dunque obbligarmi a trovar bello un oggetto per me del tutto nuovo, e che non rassomiglia a nessuna delle opere viventi della Natura? Una Bellezza *ideale* e composta di un aggregato troppo artifizioso di parti, deve palesare necessariamente una certa affettazione, ed ogni affettazione è bugía che distrugge l' idea del verisimile e fa svanire l' illusione in cui è riposta tutta l' essenza della Pittura (1). L' Artefice che spinto

» siamo, siccome abbiamo poc' anzi dimostrato ec. *Trattato di Prospett. Bologna* 1766 *pag.* 178. Se Zanotti però avesse potuto rimuovere da se ogni resto di timore della ferula dittatoria dei Riformatori delle belle Arti, avrebbe coronata la sua bella professione di fede pittorica, finendo di levare ogni dubbiezza al Pittore, e consigliandogli di cercare sempre la scelta del *Bello* nel solo *Vero* della Natura.

(1) *Il y a peu de personnes qui ayent une idée bien nette de la Peinture; j' y comprends les Peintres mémes, dont plusieurs mettent toute l' essence de leur Art dans le dessein, et d' autres ne la font consister que dans la couleur. La plupart des personnes qui ont à soutenir dans le monde un caractère spirituel, et entr' autres les gens de Lettres, ne conçoivent d' ordinaire la Peinture que par*

dalla smania ambiziosa di correggere la Natura mi trasporta in un mondo *ideale*, e pretende di eccitare la mia ammirazione colla vista di figure modellate su di un tipo da lui sognato, spogliasi volontariamente di qualunque potere sui miei sensi, i quali non possono venir commossi se non da immagini a loro note e familiari. Non essendovi alcun altro oggetto di cui l'uomo possa avere più esperienza quanto dell'uomo medesimo, se l'immagine che mi verrà presentata della Figura umana offrirà un complesso di parti lontano dalla comune organizzazione, la finzione mi si rende subito manifesta: ora l'illusione non può nascere che dalla fedele imitazione del vero; ella cessa dal punto che l'imitazione si converte in finzione. Fintantochè adunque non mi farete osservare delle creature viventi perfettamente somiglianti alle vostre Statue, mi permetterete di dirvi ch'è impossibile ai miei occhi di trovarle belle (1). Lo stesso Winkelmann

l'invention: c'est en vain pour cette sorte de personnes, que le Titien, le Giorgion, et Paul Veronese se sont épuisés, et qu'ils ont pris tant de peine pour porter si loin l'imitation de la Nature, et que les habiles Peintres regardent leurs ouvrages, et les conseillent comme les exemplaires les plus parfaits. C'est inutilement qu'on leur fait voir des Tableaux, puisque les Estampes parfaites peuvent exercer leur jugement ec.

De Piles, Le Peintre parfait. Chap. IX.

(1) *Peut-être que cette Nature connue est plus propre pour la Peinture, que le Beau ideal qu'on cherche avec tant de peine, et qu'il est si difficile d'allier avec la verité.*

Cochin, Voyage d'Italie. Vol. III. pag. 153.

» Disegnò questo Maestro (Paolo Veronese) le teste con
» molta grazia, con grande intelligenza e nobiltà, facendo

ha dovuto confessare una tal verità: « Una Figura » formata sull'idea della più perfetta Bellezza (di» c'egli) ad uno che non sia conoscitore men pia» cerà, che una bella figurina che abbia vita, parli » e si muova ». Ma il buon Winkelmann non ha riflettuto, che il mondo è vecchio assai, e che anche prima ch'egli venisse a pubblicare la sua ricetta, gli uomini non avevano mai avuto bisogno di maestro per imparar a conoscere ed amare la bellezza.

Sarebbe ormai tempo adunque che tornassero a fumare gl'incensi sugli altari deserti della Natura, e che si ravvedessero quegl'idolatri che hanno rivolto in vece il loro culto alle opere fatte dalle mani degli uomini. Sarebbe ormai tempo che conosceste, o giovani Pittori, che in Natura v'è tutto, e che fuori della Natura non vi può essere nulla; e che mal grado il furore della moda e gli schiamazzi del partito, ella si vendica facilmente del

» quasi sempre uso del naturale, donde ne vien la gran » varietà e la pellegrina bellezza che in esse si ammira. » Questa bellezza, figlia d'una fonte sì pura, oltre all'essere » sublime in se, è facile a concepirsi da ogni spettatore: » e con un dotto Scrittore io credo che sia più propria » questa per la Pittura, che l'altra bellezza ideale che tanto » si cerca, che raramente si trova e che difficile è molto » ad unirsi alla verità». *Zanetti, Pitt. Venez. L. II.* In questo passo ha dimenticata il Zanetti l'ordinaria sua circospezione. Cazzica! affermare che la pellegrina bellezza delle teste di Paolo nasce dall'aver egli fatto *quasi sempre uso del naturale!* Chiamare la Natura una *fonte pura e sublime*, laddove i moderni Maestri la dicono limacciosa e piena di sozzure! Arrivar perfino a bandire il *Bello ideale* dal regno della Pittura! Povero Zanetti! chi ti potrà più scampare dagli anatemi dei *Cruscanti* delle belle Arti?

vostro disprezzo, condannando a perire nell'obblío le produzioni ammanierate de' vostri pennelli. Vi occorrerà d'introdurre nelle vostre Composizioni degli uomini, delle donne, degli animali, degli alberi perfettamente belli? cercateli bene, e ne troverete a migliaja in Natura. Sovvengavi però sempre, che la prima condizione del Bello è quella di esser VERO: *Rien n'est beau que le vrai; le vrai seul est aimable*. Un Bello *ideale*, o composto di cento parti smaniosamente ricercate qua e là, non può a meno, ripeto, di riuscire affettato; e l'affettazione è la morte del Bello.

Ma conosco pur troppo anch'io che una così felice rivoluzione è più facile il desiderarla che lo sperare di vederla a' nostri giorni eseguita (1). Perchè potesse ciò avvenire, converrebbe prima di tutto, che si pensasse a porre in armonía le istituzioni delle belle Arti colle nostre Istituzioni politiche e religiose. Converrebbe che le Accademie abbandonassero una volta la consuetudine pedantesca di

(1) « Chi sarà quell'Ercole domatore di questi mostri, » che riducendo ai veri principii le Arti, renda ad esse » l'antico decoro, e facendo essere più prudenti gli artefici » inspiri agli amatori di esse Arti idee di gusto più saggio » e lodevole? » *Zanetti, Pitt. Venez.* Lib. V.

L'Ercole capace di spazzare questa stalla di Augia non può essere che il TEMPO. È desso quel medico infallibile di tutte le follie umane che diraderà a poco a poco le tenebre dalle menti degli uomini, anche in fatto di Pittura; fintantochè la sazietà del *vero* li riconduca di bel nuovo a lasciarsi abbagliare dall'orpello del *falso*: con tale perpetuo alternare di vicende è stato regolato costantemente finora il destino delle Lettere e delle Arti, e continuerà pur troppo ad esserlo anche per tutti i secoli avvenire.

scegliere per tema de' loro Programmi di concorso de' Soggetti tratti unicamente dalla Storia antica o da una rancida Mitología, che non hanno la menoma relazione colle nostre idee, coi nostri costumi e colla nostra Religione (1). Giacchè nelle belle Arti

(1) Quell'amore della verità che mi fa biasimare i traviamenti della moderna Pittura mi obbliga egualmente a non passare sotto silenzio alcune rare consolanti eccezioni. La scelta giudiziosa, fatta in quest'anno dalla R. Accademia di quattro Fatti del Vecchio Testamento per i soggetti de' Quadri di Storia, che Venezia offre in omaggio alla Maestà dell' Imperatrice e Regina, ha porta occasione ai valenti Pittori *Cozza*, *Quarena*, *Hayes* e *Demin* di eseguire quattro belle Composizioni che lasciano incerto il giudizio del Pubblico a quale di esse debbasi assegnare la palma. I suddetti Quadri sono alti piedi veneti 3, larghi piedi 4, e per conseguenza le figure principali non oltrepassano la misura di un piede. Ciò mi offre l' opportunità di aggiungere alcune brevi riflessioni intorno alla moda corrente che non ama che Quadri piccioli da gabinetto. Sembrami che nella ristrettezza di tali campi riesca impossibile di combinare il vero punto della distanza colla distinzione di tutte le parti degli oggetti, indispensabile in un soggetto storico per l' intelligenza del fatto e l' espressione degli affetti proprii di ciascheduna figura. Di fatto perchè la figura umana possa vedersi sotto di un angolo corrispondente alla misura di un piede conviene che l' immaginazione dello spettatore si trasporti alla distanza di un qualche miglio per lo meno. Ma come si potriano discernere in tanta lontananza i membri del corpo umano, le menome parti del viso e perfino le pieghe de' panni? Non era questa la moda che correva nell' aureo secolo della Pittura, poichè osserviamo che tutti i gran maestri di quella età nella maggior parte delle loro Composizioni formarono le figure di grandezza eguale o poco minore del naturale. Si dirà forse, che ammettendo questi principii si dovrebbero proscrivere i Quadri di paesi e di vedute. I buoni Dipintori di un tal genere non si sono però mai sognati di segnare le minutezze delle parti dei varii oggetti, scorgendosi in essi le figure formate di sole macchie e con pochi colpi di pennello. È questo il solo modo di poter accordare

si vuole prendere norma in ogni cosa dagli Antichi, s'imiti almeno la loro saviezza di non trattare mai argomenti estranei alle loro costumanze ed alla Storia de' fatti loro. Allorchè deliberò il Senato veneziano di far dipingere le Sale del pubblico Palazzo dai migliori pennelli di ogni età, non commise ad essi di rappresentarvi *il Giudizio di Paride*, *l'Addio di Ettore ed Andromaca*, o *Vetturia ai piedi di Coriolano*, ma volle che venissero esposte all'ammirazione de' Cittadini l'eroiche azioni operate in pace ed in guerra dai magnanimi suoi Maggiori. Non saprei però negare che questa sorte di soggetti riuscirebbe di troppo superiore alle forze de' Pittori educati alla scuola del Bello *ideale*, e delle Statue antiche. Come potrebbono essi colla mente ripiena solo di torsi, di teste, di panneggiamenti e d'immagini prese dalle antiche Sculture rappresentare colla necessaria verità oggetti tutti vivi, tutti diversi, posti in attitudini infinitamente variate, e con tanti accessorii di fabbriche, di navi, d'armi e di vestiti tutti nuovi ed insoliti agli occhi loro? Altro non vedrebbesi probabilmente uscire da' loro pennelli, se non che are, triremi, catapulte, scudi, loriche, toghe, paludamenti ec., e le teste di un *Vellington* e di un *Blücher* poste sulle spalle dell'Apollo di Belvedere e dell'Ercole Farnese.

Sono questi i frutti cotanto vantati di quello

nella picciolezza della tela il punto della distanza colla situazione dell'occhio dello spettatore, e di non distruggere l'illusione, parte cotanto integrale della Pittura.

spirito filosofico che una setta di malaugurosi speculativi Scrittori ha voluto intrudere nel Regno delle Arti imitative: di quell'*ottimismo* della Pittura che pretende di promuovere l'ultima possibile sua perfezione, restringendo entro gli angusti cancelli del *calcolo* e dell'*erudizione* que' prodotti nobilissimi dell'ingegno umano, che sono figli spontanei del sentimento e dell'immaginazione.

Sembrerà forse a taluno che il titolo posto in fronte a quest'Opera richiederebbe adesso ch'io facessi l'applicazione dei principii dell'Imitazione Pittorica a tutte le parti in cui suole dividersi la Pittura. Ma altro è il discorrere teoricamente della Ragione di un'Arte, ed altro è il trattare praticamente di tutte le parti meccaniche della medesima. Oltre di che avrò campo più opportuno di ragionare su di tal materia nel Libro seguente, in cui vado ad imprendere l'esame delle Opere del più perfetto imitatore della Natura co' pennelli che vantino i secoli moderni.

APPENDICE

Discorso intorno alle vicende della Musica italiana.

La Musica e la Pittura a cagione della simpatía e colleganza che hanno fra loro, proponendosi ambedue per unico fine il diletto de' sensi, e ricavando l'una e l'altra dall'imitazione della Natura tutt'i mezzi di commovere e dilettare, sono andate soggette ne' tempi moderni alle medesime vicende; e dopo di essere state portate dagl'ingegni italiani al colmo della perfezione, hanno dovuto fatalmente urtare ne' medesimi scogli e miseramente perire. Se non che il periodo dell'infanzia della Musica ha durato infinitamente più di quello della Pittura, essendo trascorsi molti più secoli fra Guido Aretino e Pargolesi, Jomelli e Paesiello, di quello che fra Cimabue e Tiziano, Coreggio e Rafaello. La cagione della barbarie in cui giacque sepolta la Musica per il corso di cinque secoli devesi principalmente ripetere dall'assurdità delle dottrine che s'insegnavano nelle Scuole italiane dai barbassori di quest'arte divina. Incominciando da Guido fino al Gaffurio, allo Zerlino, ed al Kirkero (1), e proseguendo fino alla metà del secolo

(1) L'Opera del Kirkero, intitolata *Musurgia*, è stata uno de' Libri più in voga presso ai Maestri di quel tempo, odasi però qual conto facesse della medesima il celebre

XVII, null' altro si studiava, tanto dai Teorici, quanto dai Pratici, fuorchè le proporzioni della corda armonica, che si volevano a viva forza simili alle proporzioni aritmetiche o geometriche, e quale di essi dichiaravasi per le prime, e quale per le seconde, lavorandovi sopra i più strani ghiribizzi di questo mondo. Si pretendeva di comporre in Musica per via unicamente di principii matematici: quindi le loro composizioni musicali riuscivano più atte a dimostrare, che a dilettare, ma spezialmente a dimostrare l' ignoranza ed il cattivo gusto di tali Compositori (1). Comparvero, è vero, nel

Meibomio: *Fateor non tantum me miratum ex celeberrimo Orbis terrarum loco, Roma, sed a tantae famae viro tantum ineptiarum adferri potuisse. Quod si ita in literarum studiis et antiquitate pergatur, converso rerum ordine, barbariem ex Italia, politissimae gentis sede, in omnem Europam diffusam videbimus*. Meib. in Praefat.

(1) Vi fu un bell' ingegno dello scorso secolo, l' ab. Eximeno spagnuolo, il quale pubblicò un Libro teorico-pratico intorno alla Musica, in cui volle fra le altre cose provare con sode e convincenti ragioni, che la Musica non può avere la minima relazione colle Scienze matematiche.

Gio. Andrea Angelini, celebre Cantore della Scuola romana, il quale pubblicò nel 1695 la sua Storia della Musica, si sforzò in vece di accommodare con inutile e stravagante fatica il nostro Sistema musicale a quello degli Antichi, di cui se ne conosce appena una quarta parte; procedendo, al contrario di ciò che insegnano i Logici, *ad notum per ignotum*. Mostrasi anch' egli però convinto dell' assurdità dei principii sui quali reggevasi al suo tempo la teoría e la pratica della Musica, ed inveisce nella Prefazione contro gl' Institutori « i quali con regole estratte dal

secolo XVI due straordinarj ingegni, il Palestrina in Roma, ed il Peri in Toscana, il primo scrittore di Musiche da Chiesa composte in uno stile armonioso, grave, e talvolta sublime, ed il secondo inventore del Recitativo continuo, scoperta preziosissima da cui ebbe origine l'odierno Dramma musicale; ma furono essi a guisa di lampi fugaci, che non fecero che interrompere per poco il bujo di così lunga notte, senza lasciare alcuna traccia del loro splendore. E chi può sapere per quanto tempo ancora avrebbe proseguito la Musica a languire fra lo squallore di quelle barbare Scuole, se le forze della Natura, la quale suol regolare con leggi arcane i momenti dell' esaltazione di tutte le Arti imitative, non avessero fatto apparire improvvisamente uno stuolo d'ingegni Creatori, i quali, cacciate in bando le pedanterie di quell' orrido Contrappunto, rivolsero in vece i loro sforzi a cercar di esprimere gli affetti del cuore, ed imitare colle inflessioni della voce e degli strumenti i tuoni e gli accenti naturali di ogni passione. Ed ecco mostrarsi in Napoli un Vinci, uno Scarlatti, un Leo i quali creano le leggi melodiche, e gli accompagnamenti dell'Aria drammatica; un Logrossino che

» proprio capriccio hanno prodotto dimostrazioni riconosciute per potenze inutilissime e vane, che non possono in maniera alcuna ne' moderni esercizii del Contrappunto ridursi all' atto pratico, e sono stati cagione, che la maggior parte de' Musici, non trovandovi che confusioni, abbandonarono il necessario studio della Musica » *ec.*

presenta il primo modello dello stil buffo musicale; un Porpora che fa giungere al colmo della perfezione la prosodía e la modulazione del Recitativo, un Durante, che accoppiando l'unità del motivo colla varietà continua delle modulazioni offre per la prima volta l'idea del perfetto Duetto; finalmente un Pargolesi, che arricchisce con mille modi sublimi ed originali il linguaggio musicale, ripulendolo da ogni resto dell'antica rozzezza, e ritrovando nuove intentate vie per penetrare nel cuore umano e risvegliarvi tutte le passioni di cui può esser egli capace. Ed ecco nello stesso momento dall'estremità opposta d'Italia sorgere qual immenso gigante un Benedetto Marcello nelle cui mani risuonare s' udì l'arpa Davidica di que' concenti or teneri e pietosi, ed or terribili, maestosi e sublimi che innalzano la mente in Cielo a contemplare la grandezza del Creatore; mentre in un' umile isoletta dello stesso paese cresceva un Buranello, Genio universale e fecondo che seppe ornare con mille nuove bellezze la Musica teatrale, e spargendo tesori di gusto, di sensibilità e d'immaginazione in ogni genere ed in ogni stile, giunse ad occupare uno de' primi seggi fra i moderni Compositori. Dietro all' orme luminose segnate da quest' ingegni creatori, ecco comparire d'ogni parte una folla di eccellenti Maestri, che sarebbe impossibile di poter tutti degnamente lodare. Basterà qui l'accennare soltanto i nomi d'un Jomelli, d'un de Majo, d'un Hasse, d'un Sacchini, d'un Piccini, d'un Gluch, d'un Trajetta, d'un Sarti, d'un

Anfossi, d'un Guglielmi, d'un Cimarosa, e per chiudere gloriosamente con un nome solo quest'onorata schiera, dell' immortale Paesiello. Ma a che avrebbero giovato gli sforzi di tutti questi sommi Compositori, se tutte poi le altre parti della Musica, che concorrer devono necessariamente alla sua esecuzione, fossero rimaste nell' antica rozzezza, e spezialmente la prima di esse, l'Arte del canto, che può dirsi la sola fra tutte le belle Arti in cui l'imitazione non sia somigliante soltanto, ma vera e viva come l'Originale? Non mi estenderò a raccontare a qual perfezione sia stata portata in quel tempo la pratica degl'instrumenti dalla perizia di parecchi suonatori italiani, ma farò soltanto menzione di un Corelli e di un Tartini, il quale avendo meditato da profondo teorico ed eccellente pratico sulle proprietà del Violino, di questo re degl'instrumenti della moderna Orchestra (1) ne corresse i difetti, e riformò le proporzioni delle corde e dell'arco, onde renderlo capace di produrre il massimo grado di forza, e rotondità di voce, oltre di avere in uno scritto, picciolo di mole, ma grande di dottrina (2), insegnate le regole più sicure per divenire un eccellente suonatore.

Ma come potrei in breve spazio restringere le

(1) Se continua ancora per qualche tempo l' andazzo di dare il primo luogo nell' orchestra agl' instrumenti che fanno più rumore, temo che vedremo frappoco il povero Violino accrescere anch' egli il numero dei re detronati.

(2) *Lettera alla sig. Maddalena Sirmian*. Padova 1765.

lodi dovute ai Maestri di Canto, che nel secol d'oro della Musica pullularono a gara in tutte le principali città dell'Italia? Risuonano ancora i gloriosi nomi d'un Mazzocchi e d'un Amadori romani, d'un Brivio milanese, d'un Gasparini e d'un Lotti veneziani, d'un Redi firentino, d'un Pistocchi bolognese, d'un Feo e d'un Cav. Scarlatti napoletani, i quali con un'ammirabile uniformità di metodo e di massime fondarono quelle memorabili Scuole, da cui, siccome dal cavallo trojano uscivano a torme i soldati, uscirono per il corso di un secolo tanti eccellenti Cantori (1). Chi può essere

(3) Se vuolsi acquistare un'idea della severità degli studii e delle discipline che praticavansi in que' tempi nelle Scuole di canto italiane, odansi le parole dello Storico Angelini: «Le Scuole di Roma obbligavano i discepoli ad impiegar per ogni giorno un'ora nel cantar cose difficili per » l'acquisto dell'esperienza; un'altra nell'esercizio del trillo; un'altra in quello de' passaggi; un'altra negli studii » delle Lettere; ed un'altra negli esercizii ed ammaestramenti del canto, e sotto l'udito del Maestro, e davanti ad » uno specchio per assuefarsi a non far moto alcuno inconveniente nè di vita, nè di fronte, nè di ciglia, nè di » bocca: e tutti questi erano gl'impieghi della mattina. » Dopo il mezzodì s'impiegava mezz'ora negli ammaestramenti appartenenti alla Teorica; un'altra nel ricevere, e » mettere in opera i documenti del Contrappunto sopra la » cartella; un'altra negli studii delle Lettere, e il rimanente del giorno negli esercizii del Clavicembalo, nella composizione di un qualche Salmo, Mottetto, o Canzonetta, » o altra sorte di cantilena secondo il proprio genio. E » questi erano gli esercizii ordinarii di quel giorno nel quale » i discepoli non uscivano fuori di casa. Gli esercizii poi

ignaro a tal segno della Storia musicale a cui giungano nuovi i nomi dei tenori Bernacchi, Raff e Cav. Ettore, dei soprani Farinello, Guarducci, Mazzanti, Caffariello e Carestini, del contralto Egiziello, delle Tesi, Bordoni, Taiber e Gabrielli, di un Ansani, un Guadagni, una Todi, una Mara, un Babini, un David, un Marchesi, un Rubinelli e finalmente dell' ultimo trovatore

» fuori di casa erano l' andar spesse volte a cantare, e sen-
» tire le risposte di un Eco fuori della Porta Angelica verso
» monte Mario per farsi giudice da se stesso; l' andar a can-
» tare in tutte le Musiche che si facevano nelle Chiese di
» Roma, e osservare le maniere di canto di tanti Cantori
» insigni che fiorivano nel Pontificato di Urbano VIII, l' e-
» sercitarsi sopra quelle, e renderne ragione al Maestro quando
» si ritornava a casa; il quale poi, per maggiormente impri-
» merle nella mente de' discepoli, vi faceva sopra i neces-
» sarii discorsi, e ne dava i necessarii avvertimenti». *Storia della Musica p.* 170.

Che cosa direbbero i moderni Cantori leggendo nella celebre Opera del Musico Mancini, intitolata *del Canto figurato*, che nelle vecchie Scuole si usava di trattenersi parecchi mesi nella lezione del passaggio dalle corde di petto a quelle di testa, e che vi si consumavano sei mesi interi nella sola lezione del trillo? Si stringerebbero nelle spalle, sono certo, per compassione della dabbenaggine dei nostri buoni Antichi. Apprendano però essi, che i Cantori allevati in quelle anticaglie e rancidumi avevano saputo trasformare in Chiese i Teatri, e che quando aprivano la bocca al canto una Todi, un Marchesi, un Babini, un Pacchierotti, guai a colui che avesse avuto la disgrazia di sternutare o di tossire! I raffreddori erano cacciati senza pietà fuori de' Teatri.

Del cantar, che nell' anima si sente
dell' *unico* Pacchierotti?

Questi celebri Cantori sparsero la fama della Musica italiana per ogni contrada del mondo civilizzato; la loro Arte divina eccitò lo stupore de' popoli, si rese l'arbitra de' cuori, ammansò i costumi più rozzi e ferini, addolcì sul trono le cure de' Regnanti (1) ed impose alle straniere Nazioni l'ultimo tributo di ammirazione per il Genio italiano, per quel Genio che potè per tre volte (con esempio unico nella Storia) signoreggiare sul mondo intero colle tre più sublimi instituzioni che vanti l' umana Società, le Armi, le Lettere, e la Religione; e adesso..... ahimè!

Trascorsa la metà del secolo XVIII la Natura dopo una messe così abbondante di straordinarii ingegni, quasi si sentisse stanca, parve voler cessare, e riposarsi. Comparvero anche in seguito dei valenti Compositori e Cantanti, ma furono come

(1) Si è veduto rinnovarsi in quest' ultimi tempi nella persona di Filippo V re di Spagna il fatto di Saulle raccontato nelle sacre Pagine. Oppresso quello sventurato Monarca da un' orrida melanconía, che aveva resistito a tutti i soccorsi dell' Arte medica, non v'era che la voce melodiosa del Musico Farinelli che potesse mitigare gli accessi della sua malattía: divenuto Egli adunque necessario alla conservazione di una vita così preziosa, fu trattenuto al R. servizio, ricolmato di ricchezze e di onori, senza però ch' egli abbia abusato mai della sua fortuna, avendo saputo conservarsi in una così scabrosa situazione l' amore de' Grandi, e la stima della Nazione.

piante cresciute in un terreno fertile, ma spossato dalle successive copiose raccolte, che presentano soltanto allo sguardo gli ultimi sforzi di una moribonda vegetazione.

A questo passo verrà forse a taluno il prurito d'interrogarmi in quale stato io reputi trovarsi adesso la Musica italiana, e se io sia d'avviso, ch'ell'abbia proseguito a declinare, oppure, che un qualche Genio possente l'abbia saputa soffermare sull'orlo del precipizio, e richiamarla al suo antico splendore.

Or qui comincian le dolenti note.

Conoscendo pur troppo l'intemperanza dei giudizj del Pubblico in fatto di belle Arti, e la tirannía della moda e del gusto predominante, dovrei per prudenza astenermi dal metter piede in un simile ginepraio: ma quand'anche mi accadesse con un libero parlare di provocarmi contro tutto il *genus irritabile Musicorum*, l'amore della verità, e di quell'Arte che ha formato la delizia della mia gioventù, mi dà coraggio, giacchè me se n'offre l'occasione, di palesare su di quest'argomento la mia, qualunque siasi, libera opinione.

Io credo adunque (nè sarò solo in Italia, spero, che lo creda) che sia di già arrivata alla Musica quella sciagura inevitabile a tutte le Arti d'imitazione, le quali pervenute che sieno all'apice della perfezione, cominciano tosto a soffrire il tarlo della corruzione che ne arresta i voli, e le fa nella natía rozzezza precipitosamente ricadere.

Un' orrida boreal tempesta è scoppiata sui nostri deliziosissimi giardini, e li ha tutti ricoperti di nevi, di gelo e di pruine. Il breve corso di una mezza età è stato bastante a trasportarci dal secolo degli Ariosti e dei Tassi a quello dei Marini, dei Preti, dei Ciampoli e degli Achillini. La confusione dei generi; la trivialità delle cantilene; la seccaggine delle infinite volte replicate cadenze variate soltanto nelle figure; l' affastellamento di cento motivi, meno quello solo che ci vorrebbe; gli sbalzi stravaganti ed irregolari di tempo e di tuono senz' alcuna relazione colle parole; la mancanza di verità, di unità e di espressione nelle melodíe; la stravaganza di uno stile incondito, furioso, ditirambico, intento solo a sbalordire gli orecchi senza curarsi mai di penetrare nel cuore; il tedio del Coro perpetuamente obbligato e destinato per lo più a servire di Basso fondamentale alle modulazioni del Canto; la pedantería di notare i minimi passaggi, e le cadenze tutte della parte cantante, riducendo gli ornamenti del Canto, che dovrebbero esser figli di un' istantanea inspirazione, ad un solfeggio scolastico e puerile; il bastardume degl' instrumenti sconvolti nelle loro proprietà, e nelle loro sedi sulla gamma generale; gli ottavini fischianti; la banda turca; il *Tantam* cinese (e quanto prima le gramole ed il buratto); il frastuono, i turbini, le cateratte delle orchestre teatrali; le meravigliose suonate di gola dei moderni Cantanti, al maggior numero de' quali null' altro manca fuorchè la scienza

del portamento di voce, del prendere il fiato, del tempo e dell' intuonazione; la profusione degli ornamenti del Canto insignificanti, monotoni, manierati, che distruggono ogni ritmo musicale, e dividono la battuta in quanti quarti piace al Cantore; lo strazio che si fa della prosodía, trasformando capricciosamente le lunghe e le brevi, e soffermandosi a gorgheggiare sulle vocali sorde, o nasali *i* ed *u*, cosa che non avrebbero fatta vent' anni fa nemmeno i ragazzi nelle Scuole per timore delle staffilate; l' introduzione di una nuova pronunzia, che spezza in due parti le parole, percuotendosi l' ultime sillabe con uno scoppio di voce simile al colpo d' un martello, e strascinandosi le finali Vendet--tà a a a, Amo--rè e e e, Cam--pò o o o; la nuova usanza di mettersi a cantare, senz' aver prima imparato a parlare, cosicchè impossibile riesce l' indovinare in qual linguaggio favellino gli Attori, e si converte lo Spettacolo in uno spedale di sordi, e muti *ec. ec. ec.*; queste e cento altre pesti consimili, che fastidioso sarebbe il voler tutte annoverare, hanno fatto della Musica italiana quel medesimo governo che nel XVII secolo fecero della nostra Poesía i traslati, le antitesi, le iperboli, le freddure, *i fuochi sudanti, il Sole lanterna del Cielo*, e le altre bislaccheríe dell' impazzito Parnaso italiano. Una delle più tragiche conseguenze di così fatta rivoluzione è stata la rovina de' poveri Impresarj, costretti quale ad inghiottire il veleno, quale ad affogarsi, e tutti poi ad esclamare in Coro

sulle soglie dei deserti Teatri: *quomodo sedet sola civitas quondam plena populo* (1)!

Mosso a pietà dell'infelice destino di un'Arte così nobile un dotto Consesso italiano eccitò recentemente gl'ingegni filarmonici ad investigare le cause del male, ed a suggerire gli opportuni rimedj. Quanto è da commendarsi lo zelo de' virtuosi Accademici, altrettanto sembrami che sia poco sperabile il buon esito di così disperata cura. Ci vuol altro, Dio immortale! che quattro chiacchiere di noi altri magri Scrittori a puntellare un'Arte che minaccia rovina, e molto meno a resuscitarla s'ella è di già spenta e sotterrata. L'unico rimedio in tal caso è la sofferenza, e l'aspettare che la gran ruota de' secoli rimeni tempi più propizii, ed influenze migliori. Se ciò è vero generalmente di tutte le Arti imitative, lo è ancor più della Musica, la quale non ha in Natura un tipo così materiale, come sono per la Pittura gli oggetti visibili dell'Universo; e quindi guasto che sia l'orecchio dall'assuefazione, riesce assai difficile di ricondurlo

(1) Le riflessioni, che si fanno sul maggior numero dei Professori di un'Arte non escludono la possibilità di alcune poche eccezioni. Se adunque, per dimostrare l'insussistenza delle mie censure, mi si opponessero i nomi illustri di Cherubini, di Paer, di Spontini, della Catalani, di Tacchinardi ec. risponderò, che anche nelle più fiere pestilenze tutti non muojono di contagio, ma che i pochi che hanno avuta la fortuna di mantenersi sani non bastano a provare che nel paese regni generalmente la sanità.

ad assaporare il buono, il semplice, il vero. Per quanto bella sia la Musica dello *Stabat* di Pargolesi, io sono d' opinione, che qualora venisse eseguita dinanzi un uditorio di Cinesi, le loro orecchie avvezze ad un gusto assai diverso non proverebbero il minimo diletto nell' udire le melodíe semplici e sublimi dell'Orfeo italiano (1). Lo stesso temo che accaderà anche a noi, e che il gusto falso e manierato della moderna Musica finirà coll' assuefazione e col tempo di trasformarci tutti in Cinesi. Ma quand' anche si potesse sperare, che la Natura e la ragione rivendicassero i loro diritti sui Maestri italiani, e che si persuadessero essi finalmente di far ritorno alla saviezza delle antiche massime di comporre, come si farà poi a resuscitare la ormai quasi perduta Arte del Canto? I giovani Pittori imparano dalle opere degli eccellenti Artefici l'arte di ben vedere, ed imitare la Natura; ma le produzioni del Canto sono destinate a nascere e morire nel punto stesso. Quelle medesime oscillazioni dell' aria che le portano al nostro orecchio, le cancellano e disperdono sull' istante; esse non hanno che un solo punto nel tempo; per loro non v'è nè passato, nè avvenire. Le regole che ne lasciarono scritte le penne de' più eccellenti Scrittori, non offrono che una Grammatica sterile,

(1) Raccontasi nel viaggio di Lord Macarteney alla China, che un' eccellente Orchestra militare condotta seco dall' Ambasciatore non potè mai far gustare agli orecchi di quel popolo le arie della Musica europea.

e pressochè inintelligibile di quest' Arte divina. Sfido l'ingegno del più acuto Scrittore a dare un'idea a quelli, che non l'hanno udito, del modo di cantare di un Pacchierotti. Consisteva l'artifizio del suo stile in alcuni minimi gradi di smorzature, rinforzi, gruppetti, mordenti, trilli, appoggiature, mezzotinte, sfumature, che il linguaggio umano non ha mezzi di poter dimostrare. Chi sarà quell'Oratore capace di farmi sentire i tuoni di voce di una madre disperata che vede il figlio in procinto di annegarsi, e grida d'ogni lato soccorso, pietà? Chi potrà farmi udire i gemiti, le strida di una giovine sposa a cui venga strappato dalle braccia l'amante nell'atto di condurlo a morire? Eppure questi tuoni, questi gemiti, questi accenti naturali d'ogni passione furono il tipo da cui appresero i Maestri sunnominati le regole del canto, e l'arte d'imitare la Natura. Si potrà replicare, che dalle stesse fonti potranno ricavarle nuovamente i moderni Cantanti; ma mi sarà facile di risolvere quest'obbjezione. Il gran Cimarosa solea dire nel grazioso suo dialetto napoletano, che non aveva mai avuto fortuna co' suoi discepoli perchè stavano tutti male *de chisso cà*; e in dir così picchiava colla mano sul cuore. Il cuore adunque è stato quello che insegnò a Gio. Bellino, al Perugino, al Mantegna l'arte di ricopiare con tanta grazia e verità gli oggetti visibili della Natura, ed il cuore parimente è stato il maestro che insegnò al Mazzocchi, al Bornacchi, allo Scarlatti, al Gasparini a trasfondere nel canto artifiziale le inflessioni, i tuoni,

e gli accenti della voce umana agitata da ciascheduna passione. I discepoli cresciuti nelle loro Scuole appresero dalla viva voce del Maestro, e tramandarono nella stessa guisa ai loro successori quei modi pratici ed elementari, che fecero giungere l' Arte del Canto all' ultimo apice della perfezione. Ma ora, che grazie all' innondazione del moderno gusto, la catena della tradizione è spezzata, e che nessuno de' Cantanti educati nelle vecchie Scuole più esiste, o se havvene ancora qualcheduno, egli non è d' umore di voler impiegarsi in tale educazione, come farassi, ripeto, a farla resuscitare? Le Accademie, i Libri, ed i precetti non possono far nascere i talenti: questi li crea soltanto, e dispensa a suo capriccio il libero volere dell' onnipossente Natura.

Le regole sono state ricavate dalle osservazioni fatte sulle opere dei sommi Autori, i quali le hanno sapute ritrovare colle sole forze del proprio ingegno. Bisogna persuadersene una volta, il talento è quello che fa quasi tutto nelle Arti del cuore e dell' immaginazione. Nel barbaro secolo XIV innanzi il risorgimento delle Lettere, ed in mezzo alle stragi dei Guelfi e dei Ghibellini, a quale Scuola appresero l' arte di far versi un Dante, ed un Petrarca? Mancavano in quel tempo non solo le Scuole, ma mancava perfino una lingua in cui poter esprimere i proprj concetti. Eppure queste difficoltà in vece di ritardare il volo di que' sublimissimi ingegni, servirono loro di sprone ad inventare nuovi generi perfetti di Poesía sconosciuti ai

Greci ed ai Latini, ed a creare una novella Lingua, la più dolce, pieghevole ed armoniosa di tutte le Lingue viventi. In mezzo ad un diluvio di Vocabolarii, di Rimarii e di Poetiche non s' è ancor veduta comparire una nuova Gerusalemme, nè si vedrà mai fintantochè non si rissolverà la Natura di far nascere un altro Torquato. Gl' ingegni mediocri, che sono necessariamente i più, vorrebbero dare una grand' importanza alla parte meccanica delle belle Arti, mostrando di far poco conto dell' intellettuale, ossia dell' inspirazione. Una tal opinione accarezza il loro amor proprio, perchè mette tutti gli uomini ad un livello, facendo dipendere l' acquisto della perfezione da una certa intensità di applicazione e di studio, di cui ognuno, che fortemente voglia, può essere capace. Sudano frattanto, e corrono ansanti mille Atleti nella difficile Palestra; ma la Gloria, che li sta attendendo alla meta, tiene sospesa sul loro capo la Corona, senza che alcuno arrivi mai a strappargliela dalle mani.

DELLA ECCELLENZA

DELLE OPERE DI TIZIANO

LIBRO II.

Homo ortus est ad Mundum contemplandum, atque imitandum.

LACTANT. DE DIVIN. INSTITUT.

CAPITOLO I.

Della Composizione di Tiziano.

Il secolo della nascita di Tiziano in cui le Lettere e le Arti da poco tempo risorte movevano ancora timidamente i loro passi colla sola scorta della Natura e del Vero; le scene maestose e sublimi che colpirono fino dall' infanzia i suoi sensi nel suo natío Cadore, ove le montagne, le rocce, i boschi, i torrenti formati su di una scala di smisurata grandezza offrono all' attonito sguardo altrettante, dirò così, medaglie della Creazione; la severa disciplina de' suoi maestri, i quali a niun altro scopo indirizzarono tutti i suoi studii fuorchè all' imitazione considerata della Natura; la tempera felicissima del suo ingegno, che accoppiava una tranquilla sagacità ad un entusiasmo creatore; furono queste le cagioni principali che concorsero fino dai suoi prim' anni ad imprimergli profondamente nel cuore l' amore della pittorica verità. Confrontando egli l' ammirabile varietà di oggetti che presenta la scena dell' Universo colle copie fredde ed imperfette che gliene offrivano le opere de' suoi maestri, vide e misurò l' immenso spazio che restava ancor a valicare, ma non sentì perciò venir meno il suo coraggio. La fiamma del Genio, che ardevagli nel cuore, gli facea sentire di esser egli

nato per divenire un giorno il perfetto Pittor universale, e ch' esclamar potea col Poeta:

Est Deus in nobis, agitante calescimus illo.

Internandosi col suo spirito giusto e penetrativo nell' intima essenza della Pittura, conobbe che l' Arte è inseparabile dalla Natura, anzi, ch' essa non è che la stessa Natura ridotta a regole; che quindi l' uffizio del Pittore consiste unicamente nel saper trovare nell' immenso numero delle cose naturali quelle ch' egli deve sceglier ad imitare relativamente alla diversa qualità delle sue Composizioni. A questa ragione universale ebbe sempre in mira di conformare il suo artifizio in ogni parte della Pittura. Nella composizione, nell' espressione, nel disegno, nel colorito, in qualunque soggetto ed in qualunque stile, seguì costantemente un solo principio: *l' imitazione considerata della Natura.* Volle essa mostrarsi grata all' amore ed alle cure del suo discepolo; e sebbene permettesse a più d' uno di vagheggiare parte delle sue bellezze, non acconsentì però mai di mostrarsi tutta nuda, fuorchè agli occhi dell' *unico* Tiziano (1). Ma conviene ch' io mi disponga a giustificare queste lodi coll' esame ragionato

(1) *Unico* sono stati soliti di chiamarlo Vandich, ed Agostino Caracci, anzi quest' ultimo nell' epigrafe posta sotto il suo famoso ritratto di Tiziano volle esprimere la sua profonda ammirazione colle seguenti enfatiche parole: *Imago Titiani pictoris, cujus nomen Orbis continere non valet*, le quali racchiudono lo stesso concetto di quel bellissimo verso dell' Alfieri intorno al Petrarca:

Quel Grande alla cui fama è angusto il mondo.

delle sue Opere, in cui per procedere ordinatamente, piacemi di adottare la divisione più semplice e più antica della Pittura in tre parti primarie, cioè Composizione, Disegno e Colorito; riservandomi a trattare per ultimo della Prospettiva e della Scienza Anatomica di Tiziano.

Fra l'immenso numero di opere eseguite da Tiziano nel lunghissimo corso della sua vita, gran parte delle quali venne trasportata in paesi stranieri, o consumata dagl' incendii e dall' edacità del tempo, non havvi genere alcuno di soggetti, in cui non abbia voluto egli sfoggiare la fecondità inesausta della sua immaginazione. Argomenti storici sacri e profani, mitologici, allegorici, poesíe, battaglie, baccanali, pastorizie, paesi, ritratti ec. hanno formato la materia universale delle sue Composizioni. E sebbene gli sia occorso di dover replicare parecchie volte gli stessi soggetti di Sacre Famiglie, di Annunziate, di Natività, di Assunte, di Veneri ec. sepp' egli però diversificare in ognuno di essi la scena e le circostanze dell' azione con una sorprendente proprietà di attitudini e di espressioni: nel che riconoscesi la forza di uno spirito creatore, che sa contemplare tutte le facce di un oggetto, onde mostrarlo sempre sotto un nuovo punto di vista agli occhi dello spettatore. Conobbe, che la rappresentazione di ogni differente azione deve tendere ad eccitare un differente ordine di sensazioni; onde cercava con diligenza, e coglieva sempre il momento più opportuno all' effetto pittorico, ed a toccare le corde ad esso corrispondenti del

cuore dei risguardanti. Spiccano eminentemente in tutte le parti delle sue Composizioni l'ordine, la convenevolezza, ed una certa temperata misura che non pecca mai nè per eccesso, nè per difetto. Ogni loro parte cospira allo stesso fine; tutto tende a rinforzare l'effetto generale; nulla v'è di superfluo, senza che nulla vi manchi di necessario: nè potrebbesi in esse mutare, o alterare una parte sola senz'arrischiare di guastare il tutto. Scorgesi in ognuna l'impronta di una mente sagace e di un'immaginazione regolata, che non si lascia mai soperchiare dall'abbondanza della materia, ma la fa servire all'idea prefissasi nella mente, facendo sempre scelta delle circostanze più concludenti, più espressive e più necessarie di qualunque azione. Nel porre in opera le regole meccaniche della Composizione, onde conseguire l'importantissimo effetto dell'armonía generale, il suo artifizio è tanto più ammirabile, quanto meno si lascia travedere:

Maxima deinde ars, nihil arte inesse videri.

Merita anzi di venir egli chiamato il vero Legislatore di questa parte della Pittura, avendone il primo mostrato l'esempio, ed insegnato l'artifizio coll'ingegnosa similitudine del *grappolo di uva*, ch'è divenuta uno dei canoni fondamentali dell'Arte. Non mostrò mai una qualche predilezione per la figura circolare, quadrata, o triangolare nella composizione dei gruppi, servendosi indistintamente di ognuna secondo la grandezza del quadro, il punto della veduta, ed il numero delle figure. Pensava per la prima cosa alla figura principale, collocandola

quasi sempre nel mezzo, o nel sito più cospicuo, e per lo più nel secondo piano acciò venisse circondata da un numero maggiore di oggetti; e trovandosi costretto ad assegnarle un posto secondario, valevasi mirabilmente in tal caso dell'artifizio dei contrapposti, che nessuno ha inteso meglio di lui: come scorgesi nel baccanale di Arianna, alla quale, per essere posta in un lato del Quadro, pose indosso un panneggiamento rosso, raccogliendovi sopra il maggior lume, onde richiamare sopra di essa l'attenzione dello Spettatore. Dopo la figura principale, pensava alla disposizione di tutte le altre, dando ad ognuna atteggiamenti ed espressioni variate, secondo l'età, la condizione e gli uffizii che dovevano eseguire. Mirabile è il contrasto che scorgesi, senza però alcun'ombra di affettazione, tanto nei gruppi e nelle masse, quanto nelle parti di ciascheduna figura; non vedendosi mai membri paralleli, nè ripetuti nella medesima direzione; le teste, le mani, i piedi s'incontrano con un ordine di linee variamente ondate, che intersecandosi in diversi punti per ogni piano, formano un composto di armonía generale che incanta la vista degli Spettatori. Nè sacrifica egli mai la verità al meccanismo della composizione: direbbesi anzi, che ognuna delle sue figure ha voluto spontaneamente porsi in quell'atto, senza che vi sia entrata per nulla la mano del Pittore. Non si osserveranno mai nelle sue composizioni masse avviluppate, o sovrapposte l'una all'altra, che affatichino gli occhi coll'apparenza di soverchio peso;

scorgendovisi sempre praticato l'equilibrio del pieno e del vuoto con un'economía singolare. Bellissimo è l'effetto delle parti piazzate nei nudi e nei paneggiamenti, ed inarrivabile l'accordo del chiaroscuro. E sebbene avesse egli la massima di ottenere il molto col poco, e d'introdurre ne' suoi Quadri un ristretto numero di figure; vedesi per altro nelle composizioni di macchina, che di lui ci rimangono, o di cui abbiamo le stampe, com'egli abbia saputo osservare l'importante precetto della varietà; avendole riempiute di persone di ogni sesso e di ogni età, e di varie carnagioni e corporature, con mille diverse fogge di panni e di abbigliamenti; laonde, per dirlo sommariamente, è stato Tiziano perfetto maestro di tutti quegli artifizii che appartengono all' effetto pittorico della Composizione.

Nella parte dell' espressione rimarcasi in lui quella stessa temperata misura che non oltrepassa mai i confini del naturale e del vero; ed è stato concesso a pochissimi Pittori di camminare con piede così franco é sicuro nell'angusto e lubrico sentiero che sovrasta ai due opposti precipizii della trivialità, e dell' affettazione. Imperocchè in tutte le azioni umane non hanno luogo gli affetti veementi e concitati, nè devono manifestarsi collo stesso grado di forza in ogni figura gli effetti delle differenti passioni. Gli uomini non fanno sempre atti da disperati, *e spesso è più dilettevole* (dice il Dolce) *un posar leggiadro, che un movimento sforzato, e fuori di tempo*. E quantunque il

carattere grave e composto di Tiziano lo facesse più inclinare all' espressione degli affetti moderati e tranquilli; contuttociò ha dato a conoscere, che nessun Pittore lo ha superato nel saper esprimere colla maggior verità le alterazioni di ogni spezie che le interne perturbazioni dell' animo producono sull' esteriore della figura umana. È questa una verità pienamente dimostrata dalle infinite bellezze in fatto di espressione che ammiransi nelle sue Opere. Veggasi come abbia saputo divinamente esprimere i moti *della ferocia e dell' ira* nei manigoldi della coronazione di spine; *dell' ardire e della furia del combattere* nei soldati della battaglia di Spoleti; *della mestizia* nelle Marie e nei Discepoli della deposizione nel Sepolcro; *della compunzione* nella Maddalena; *della verecondia* nelle Annunziate; *della rassegnazione* nel Salvatore; *dell' orror della morte* nel s. Pietro martire, e nella Donna uccisa dal marito; *dello stupore* negli Apostoli dell' Assunta; *dell' umiltà e della grazia* nelle Madonne; *della vergogna* nella Calisto; *dell' innocenza* negli Angeli e nei putti; *della voluttà* nelle Veneri e nelle Danai; *dell' ebbrietà e dell' allegrezza smoderata* nei Baccanti; *della sfacciataggine e dell' invidia* nel Fariseo del Cristo della moneta; *della disperazione* nel Prometeo; *dell' avvilimento* nel Sansone legato dai Filistei; e così via discorrendo d' ogni altra spezie di affetti, d' ognuno de' quali mi sarebbe facile il produrre perfettissimi esempi nell' immenso numero delle sue Composizioni. Stupendo è poi l' artifizio di questo impareggiabile ingegno nell' esprimere

le differenti gradazioni di una medesima passione nelle varie figure che intervengono nelle sue azioni. Nella deposizione del Sepolcro tutti i personaggi devono mostrarsi penetrati dall'afflizione per la morte di Gesù; ma quanto più acuto vi apparisce il dolore della Madre di quello della Maddalena e di s. Giovanni, ed in paragone di questi, quanto meno intenso quello di Gioseffo e di Nicodemo! Si osservi negli atti e nei volti degli Apostoli dell'Assunta in quanti varii modi abbia egli saputo esprimere gli effetti dello stupore! L'orror della morte così vivamente scolpito nella faccia e negli atti del compagno di s. Pietro, quanto è diverso da quello del Santo a cui scorgesi brillare negli occhi rivolti al Cielo un raggio di speranza del vicino Paradiso!

Ma chi potrà contrastare a Tiziano la palma nell'eccellenza dell'espressione, s'egli è stato, per consenso universale, l'unico fra tutti i Pittori che sia giunto ad esprimere ne' suoi Ritratti l'indole, il temperamento, e perfino le virtù ed i vizii di ciascheduna persona? Non conoscesi apertamente ne' medesimi la flemma spagnuola e la gravità di Carlo V, la dissimulazione profonda di Filippo II, la generosità cavalleresca e la leggerezza di Francesco I, l'assuefazione di meditare del Cardinal Bembo, la sfacciataggine ed il carattere beffardo dell'Aretino? A questo segno di perfezione non può arrivare se non chi ha fatto uno studio profondo sulla natura delle umane passioni, e sull'osservazione di quelle tracce invisibili agli occhi volgari, ch'esse

imprimono sui lineamenti del volto e sul portamento di tutta la persona.

Anche nei panneggiamenti ammirasi il discernimento ed il gusto di Tiziano. Accomodava egli sempre la qualità, il colore, e le pieghe de' suoi panni al diverso carattere e condizione delle persone. Vestiva le figure dei Santi e degli Apostoli con pieghe ampie e maestose; gai, leggieri, svolazzanti sono i panni delle Ninfe e degli Angeli. Nelle figure vestite lasciava quasi sempre scoperte l' estremità, e di rado occultava le articolazioni principali. Appariscono per di sotto ai suoi panneggiamenti le proporzioni delle membra, e la posizione delle ossa principali: è stato in somma Maestro eccellentissimo anche in questa parte, che che abbiano taluni voluto asserire in contrario, ai quali risponderò colle parole magistrali dello Zanetti (1): » e se mai accade a qualcuno di leggere, che Tiziano non era eccellente nel dipingere i panni, » vegga come qui si prova, che non è vero, e che » se egli talora lasciò negletto e di pieghe e di » tinta il vestito di qualche figura, ciò fu per dar » più spirito ad alcun altro vicino oggetto, che » dovea essere prontamente e distintamente veduto ».

Che se si vorrà sindacare nelle sue Composizioni alcuni errori di costume, nella qual parte è stato tuttavia uno de' meno licenziosi Pittori del suo tempo, rispondo, ch'egli non avrà probabilmente

(1) Nella descrizione della Tavola posta nell' altare dei Pesaro ai Frari.

creduto, che il fine primario della Pittura fosse l'apprendere la Storia agli Spettatori, ma che consistesse unicamente nel diletto dei sensi e nella commozione del cuore, per le quali cose a nulla serve l'erudizione, ma basta soltanto la perfetta imitazione della Natura.

Mi rimane da esaminare l'artifizio di Tiziano nella composizione dei campi delle sue Istorie. Era egli solito a formare per lo più il fondo del Quadro colla veduta di un qualche paese. Nè credasi che facesse ciò per capriccio, o per averne contratta l'assuefazione, chè nessuna cosa praticava nell' Arte senz'esservi indotto da una giusta ragione. Preferiva egli sempre i lumi aperti per fuggire i riverberi troppo vivi, che mal si accordano coll' armonía; ed è appunto per questo stesso motivo che sceglieva per lo più l'ora vicina al nascere, o al tramontare del Sole, in cui trovasi raccolta nel fondo dell'orizzonte la forza maggiore della luce, e perciò riescono più basse ed accordate le ombre degli oggetti. Ogni qual volta però la natura del soggetto obbligavalo a far uso di campi chiusi, ovvero adorni di Fabbriche, seppe mostrar il suo valore nel maneggiare da sovrano Maestro gli accidenti più difficili di ogni lume vivo ed ardente, o di doppii e contrarii lumi, e nell' inventare Ordini nobilissimi di Architetture, del che si può vedere la prova nella Presentazione della Carità, in cui oltre al prospetto magnifico del Tempio, osservasi una fuga di edifizii, che vanno degradando secondo le più esatte proporzioni della Prospettiva.

Ma che cosa potrei aggiungere a ciò ch'è stato ripetuto da cento Scrittori intorno alla sua impareggiabile eccellenza nelle invenzioni dei Paesi? In confronto di tanta evidenza ammutolisce l'invidia, e tutti devono confessare esser egli stato il principe dei moderni paesisti. Accennerò adunque soltanto il suo fino avvedimento nell'aver sempre saputo variare secondo la diversità dei soggetti anche il carattere e l'aspetto de' suoi paesi. Si osservi com'egli è tetro ed orrido nel s. Pietro martire; serio e deserto nel s. Gio. Battista; ameno e ridente nel Riposo della Sacra Famiglia; gaio e voluttuoso nel Bagno di Diana! Ognuna di queste quattro scene eccita ne' sensi un diverso genere d'impressioni, che dispongono il cuore a risentire più vivamente gli effetti del terrore, del raccoglimento, della pietà, dell'amore. Che se con attento esame vorrassi indagare le cause di questa diversità d'impressioni, si verrà a scoprire con eccesso di meraviglia lo studio profondo posto da questo divino ingegno su tutto il *vero* ed il *vario* della Natura. Diversa in ognuno di essi è la forma delle montagne, la spezie delle piante, il portamento dei rami, il battere delle foglie, il verde del terreno e la tinta del cielo: anche il moto delle acque correnti si uniforma sempre al carattere generale della Composizione: qua le vedrai minacciose e spumanti precipitarsi in mezzo ai burroni; là serpeggiare placidamente fra l'erbette ed i fiori di ridente pianura; sono bellezze in somma fatte per appagare nel tempo istesso i sensi, l'intelletto ed il cuore.

Dopo di aver adombrato con questi brevi cenni il carattere generale delle Composizioni di Tiziano, è necessario adesso ch' io mi accinga ad esaminare partitamente alcune sue Opere di genere diverso, onde far rilevare in esse col fatto quell' eccellenza che gli ho attribuita in questa parte della Pittura. Imbarazzato nel numero e nella scelta, conosco che la convenienza vorrebbe ch' io preferissi in quest' esame quelle che si trovano esposte nei luoghi pubblici alla vista di ognuno; ma queste appunto, per essere state descritte da infiniti Scrittori, abbisognano meno di una nuova illustrazione. È stata una disgrazia per la gloria di Tiziano che le opere sue più elaborate e dipinte nel tempo di sua verde vecchiezza, allorchè l' indefessa meditazione sui principii tutti dell' Arte aveva perfezionato il suo gusto e la sua intelligenza, sieno passate in Ispagna, ove sottratte quasi agli sguardi ed all' ammirazione del Mondo, formano un inutile ornamento delle solitarie pareti dell' Escuriale. Abbiamo, è vero, le incisioni di alcune poche di esse, ma per essere rarissime, non possono venir facilmente vedute dal maggior numero de' Lettori. Bisogna però determinarsi ad una scelta, onde spero di non ingannarmi, appigliandomi alle quattro seguenti Composizioni: 1. La *Coronazione di spine* che ha fatto sgraziatamente tragitto in questi ultimi tempi da Milano a Parigi. 2. Il *Bagno di Diana e Calisto* esistente in Ispagna, ma reso assai noto da parecchie incisioni. 3. La *Deposizione nel Sepolcro* di cui ammirasi in Venezia una stupenda

Replica nella Gallería Manfrin. 4. Uno dei tre famosi *Baccanali*. Aggiungerò per ultimo la *Descrizione della sommersione di Faraone* presa dalla stampa in dodici fogli disegnata dallo stesso Tiziano: composizione meravigliosa, e che avrebbe potuto star in paragone dei celebri Cartoni di Leonardo, e di Michelangelo. Avverto finalmente che in quest' esame non verranno da me prese in considerazione che le sole parti spettanti alla Composizione, poichè tutto ciò che appartiene al Disegno dovrà formare l' argomento del seguente Capitolo.

Sei figure di grandezza naturale riempiono tutto lo spazio della prima tela. Il punto della distanza è preso assai da vicino, acciò l' angolo ottuso della piramide visuale faccia apparire maggiori gli oggetti. L' azione succede sulla scala esteriore del Pretorio in faccia la porta principale del medesimo, sopra la quale vedesi collocato il busto di Tiberio imperatore: accorgimento finissimo del Pittore per far conoscere il tempo in cui accadde il fatto, e che mostra quanto a proposito sapeva egli usare dell' erudizione. Il fondo del Quadro accordasi perfettamente col carattere lugubre di quest' azione. Rappresenta a destrà un fianco della muraglia esteriore del Pretorio composta di rozzi macigni, ed il rimanente è occupato dall' arco di una porta d' una proporzione semplice e maestosa. Vedesi nel mezzo la figura principale di Gesù seduto sopra uno de' gradini colle mani avvinte dalle funi, e circondato da manigoldi e da soldati. La forma generale della Composizione è un misto di figure

circolari e triangolari; formando la base un semicircolo, e l'estremità delle teste varii triangoli, i quali s'incrociano in diversi punti ad angoli ottusi. L' ondeggiamento delle linee, che scorrono da un' estremità all' altra, escono, rientrano e si moltiplicano in doppii giri, presenta un tutto armonico e perfettamente equilibrato, che procura alla vista un grato riposo in mezzo alle attitudini sforzate di tutte le figure. Si vede in questa Composizione a qual segno giungesse il suo artifizio nel saper formare il contrasto delle parti, essendovi mirabilmente variate le mosse d'ogni persona. Presentasi Gesù di faccia allo spettatore, mentre il soldato, che gli sta ginocchioni dinanzi, è rivolto in vece colla schiena: il manigoldo a parte sinistra girasi per iscorcio di fianco, ed in uno scorcio contrario girasi dall' opposta parte l' altro soldato: nelle due figure poste nel fondo apparisce la testa di un vecchio, e la mano con cui tiene impugnato il bastone, frattanto che il secondo carnefice distende ambedue le braccia in alto per calcare con maggior forza sul capo di Gesù la corona di spine. Nè con minore artifizio vedonsi contrastate l' estremità di ogni figura: poichè avendo posta la gamba sinistra del Redentore in direzione quasi parallela colla destra del manigoldo, fece che la prima presentasse la parte anteriore, e la seconda la posteriore. Così laddove uno de' carnefici piega ambedue i gomiti, l' altro sollevando le braccia adempie lo stesso uffizio, e contribuisce mirabilmente a far piramidare la figura del gruppo. Facciasi

attenzione anche a quel soldato collocato nel primo piano, il quale mostrasi colle gambe atteggiate in uno degli scorci più difficili che si possano rappresentare in pittura; nell'atto che avanza la destra coscia in direzione orizzontale verso di Gesù, spinge in fuori tutta la gamba sinistra incontro allo spettatore. Cotali artifizii meritano di essere diligentemente notati per conoscere con quanta felicità riuscisse Tiziano a combinare insieme i due primarii oggetti della Composizione, l'armonía pittoresca, e la rappresentazione viva e vera del fatto.

Ma quand'anche in questo Quadro non ispiccassero al maggior grado di perfezione tutte le altre parti della Composizione, basterebbe l'eccellenza dell'espressione di ogni figura per giustificare il giudizio del Pubblico, che lo ha collocato fra i capi d'opera della moderna Pittura. Venga qui ad osservare chiunque non ne fosse persuaso a qual segno possedesse Tiziano la scienza del cuore umano, e l'arte di saper manifestare al vivo i differenti caratteri, e gli opposti sentimenti di ogni persona. Negli atti violenti, ed in tutti i lineamenti della faccia dei tre carnefici in cui scorgesi frammisto alla rabbia un certo sorriso schernitore, non vedesi chiaramente espressa la ferocia ed il fanatismo religioso di quella genía scellerata e crudele? Nell'attitudine di quel soldato romano, che appoggiandosi con un braccio sulla spalla del compagno, volge la testa come per badare a qualcheduno che sopravviene, non dimostrasi apertamente l'assuefazione alle stragi, che gli fa mirar con

indifferenza uno spettacolo così crudele, e che la semplice curiosità, e non l'odio contro il Redentore, lo ha qui condotto ad essere testimonio del suo supplizio? Ma chi saprebbe spiegar con parole l'espressione sublime di tutta la figura di Cristo? Un Uomo-Dio spogliato di tutti i vestimenti, eccetto uno straccio di porpora gettatogli per derisione sulle spalle, in mezzo ad accaniti carnefici, che cogli strazii e coll'onte si sforzano di aggravare il suo martirio, è questi certamente uno dei più terribili assunti che offrire si possa all'immaginazione di un artefice, nè ci volea meno dell'ingegno di Tiziano per potervi così felicemente riuscire. Nell'impossibilità di mostrare insieme riunite in un punto solo le due opposte nature, raccolse nella faccia l'espressione della Divinità di Gesù (1), lasciando in preda il rimanente della persona alle impressioni inseparabili dalla sofferente umanità. L'amabile maestà, la dolcezza, la tranquillità perfetta, che traspirano da tutti i lineamenti del viso, ed il sereno delle luci rivolte al Cielo, come per implorare l'aiuto del Padre, rappresentano evidentemente la rassegnazione volontaria della natura divina: laddove la separazione convulsiva delle gambe, una delle quali ponta l'estremità delle dita, e distendesi l'altra sui sottoposti gradini, la tensione

(1) *Dans son tableau du couronnement d'épine la tête du Christ a la beauté, et l'expression la plus noble; c'est une douleur mortelle peinte sur le front d'un Dieu.* Taillasson. Observat. sur les plus fameux Peintres pag. 155.

de' muscoli ed il gonfiamento del petto palesano vivamente il senso del più acuto dolore. Il carattere sublime di questa figura prova fino a qual segno sapeva egli innalzare il suo spirito, allorchè trattavasi d'immaginare un oggetto puramente ideale, senza però discostarsi in alcuna minima sua parte dal verisimile della Natura.

Non può esservi luogo a nessuna importante osservazione intorno ai panneggiamenti di questa Composizione, trattandosi di persone vili e seminude, o di soldati; oltredichè occorreva non distrarre cogli accessorii l'attenzione dalla figura principale del Salvatore. Passerò adunque immediatamente a ragionare della Poesía di Diana e Calisto, ch'è la seconda Composizione, che mi sono proposto di esaminare.

Di carattere interamente diverso è questa delicata e graziosa Pittura. Direbbesi ch'egli abbia avuto presente nell'immaginarla l'elegante descrizione che ci ha lasciata Ovidio di questa Favola ne' versi seguenti:

Cum Dea venatrix fraternis languida flammis
Nata nemus gelidum de quo cum murmure lubens
Ibat, et attritas versabat rivus arenas,
. . . . procul est, ait, arbiter omnis:
Nuda superfusis tingamus corpora lymphis:
Parrhasis erubuit; cunctae velamina ponunt.
Una moras quaerit, dubitanti vestis adempta est;
Qua posita nudo patuit cum corpore crimen.
Attonitae, manibusque uterum celare volenti,
I procul, dixit, sacros ne pollue fontes,

Cynthia ; deque suo jussit secedere coetu.

Metamorph. Lib. II.

Rappresenta la Scena un ameno Laghetto formato dalle acque di una fontana che sorge nel mezzo adorna di magnifica vasca, su di cui ergesi il simulacro della Diva. S'innalzano d'ambedue i lati selvette di verdi piante, da' cui rami vedonsi pendere qua e là turcassi ricolmi di frecce, ed apresi nel mezzo la vista di ridente campagna sparsa di collinette, su cui spazia la vista fino all'estremo orizzonte. Tutti gli oggetti concorrono a risvegliare sensazioni piacevoli e voluttuose, appropriate al luogo ed alla qualità dell' azione. Otto giovani Ninfe, la maggior parte interamente nude, formano il corteggio di Diana, la quale sovrasta a tutte col capo, come appunto la dipinge Virgilio:

Qualis in Eurotae ripis, aut per juga Cynthi
Exercet Diana choros, quam mille secutae
Hinc, atque hinc glomerantur Oreades, illa pharetras
Fert humero, gradiensque Deas supereminet omnes.

Æneid. Lib. I.

La Composizione è divisa in due gruppi separati dalle acque di un ruscelletto. In quello a destra vedesi la Dea interamente nuda, che stringe un dardo colla sinistra mano, stendendo la destra in atto d'imperare alle Ninfe di scoprire il ventre alla colpevole. Tre di esse dall'altra parte circondano la misera Calisto, la quale distesa sul terreno nell'atto della più viva vergogna si sforza in vano

di opporsi agli ordini di Diana; e già due di esse, sollevando le sue vesti, mettono in luce i contrassegni non dubbii del commesso fallo. Regnano in ambedue questi gruppi le linee circolari, che riescono le più soavi alla vista, e sono perciò le più proprie all' indole della Composizione. Vive ed infinitamente variate sono le mosse di ogni figura. In niun' altra delle sue Pitture più che in questa volle far mostra Tiziano della sua impareggiabile eccellenza nel dipingere nudi femminili. Sembra aver egli qui voluto accarezzare la secreta inclinazione che hanno gli uomini a preferire la bellezza di tali oggetti a tutte le altre bellezze della Natura. Non saprebbesi immaginare alcuno de' più seducenti aspetti, sotto cui possa offrirsi alla vista un nudo femminile, che non veggasi mirabilmente espresso in questa Composizione. Nulla dirò della bellezza delle forme e delle arie dei volti di questi corpi virginali, nè delle vaghe e variamente intrecciate acconciature de' capelli; ma non potrei dispensarmi dal fare un qualche cenno intorno alle vivissime e variate espressioni di ogni figura.

Scorgesi evidentemente nel maestoso portamento, e nell' atteggiamento minaccevole di Diana il carattere severo di quella Dea, che nemica di amore ed invaghita soltanto dei faticosi diletti della caccia, guarda con orrore le minime trasgressioni alle leggi inviolabili della castità:

> ..... *et integrae*
> *Tentator Orion Dianae*
> *Virginea domitus sagitta.* Hor.

La timidezza, la vergogna, il pentimento di Calisto come sono vivamente espressi nella faccia lagrimosa, negli atti supplichevoli e perfino nell'accavalcamento delle cosce e nello stringimento del ventre, con cui sforzasi invano di occultare gl'indizii evidenti del suo fallo! Anche negli atti delle Ninfe scorgesi manifesta la diversità delle loro inclinazioni, e delle varie impressioni che risentono alla vista del fatto. Con qual viva compiacenza adoperansi le due prime nell'eseguire i comandi della Diva! laddove la terza, posta in piedi dietro a Calisto, sembra colla faccia mesta rivolta a Diana agognar d'impetrare il suo perdono. Delle altre quattro colei che fissa minaccevole lo sguardo sopra Calisto, non ti pare udirla rampognarle acerbamente il suo delitto, frattantochè le compagne, conversando e scherzando fra di loro, si mostrano indifferenti ed inclinate ad imitare l'errore, anzichè il pentimento di Calisto? È impossibile di spiegare la facilità e la grazia con cui sono trattate tutte le parti di questa Composizione, da cui conoscesi apertamente come questo Proteo della Pittura sapeva atteggiare in mille diverse forme il suo stile, onde rappresentare in tutti gli aspetti ciò che può esservi di più interessante nella Natura.

Ce ne offre una novella prova l'Opera della Deposizione nel Sepolcro. Se ammirato abbiamo nella precedente Composizione un Quadro di Anacreonte, si osservi in questa una scena commovente e sublime, degna del pennello di Virgilio. Muto e lugubre è lo spettacolo che ti si affaccia alla vista.

Un corpo morto, che si conosce essere stato di divina bellezza, sostenuto pietosamente da tre gravi personaggi ed accompagnato da due dolenti Donne, una di età matura e l'altra nel fiore della giovinezza. Direbbesi che un'anima sola siasi trasfusa in tutte cinque queste persone, avvegnachè diverso sia di ciascheduna l'uffizio. La figura intera del gruppo non è composta di forme determinate, se non che accenna di pendere al quadrato. Scorgesi albeggiare il giorno, ed il basso lume e l'incertezza delle ombre concorrono ad accrescere il raccoglimento e la tristezza dello spettatore. Sono poste le figure quasi in fila, come avviene nell'atto del camminare, ma non trovansi però tutte in un medesimo piano. Non può essere da tutti compresa la difficoltà di esprimere così al vivo il momento della mossa di tre persone che camminano, sollevando colle braccia nel tempo stesso un corpo morto abbandonato al proprio peso. Osservisi con quanta evidenza la figura di Gioseffo porta il suo centro di gravità sulla gamba anteriore, pontando il piede dell'altra in atto di avanzare; mentre l'incurvamento della schiena dimostra lo sforzo ch'egli fa nel sostenere il corpo del Redentore. Nell'atteggiamento istantaneo di Nicodemo scorgesi ch'egli ha finito in quel punto di muoversi, essendo stato il primo ad arrestarsi vicino al Monumento. Immobili ed impietrite dal dolore appariscono le due Donne: la Madre, stringendosi ambe le mani al petto e sporgendo la faccia verso il caro Figlio, sembra fuori de' sensi e

prossima a cadere, se non che la pietosa Maddalena a tempo la soccorre. Tutti hanno gli occhi fissati sul cadavere di Gesù; il solo Giovanni, combattuto da due diversi affetti nel punto che colle braccia sostiene il corpo, rivolge lo sguardo verso la Madre, e mostra scolpita nella faccia la tenerezza e la compassione. Spiacemi di non avere a far parola in questo luogo delle bellezze di disegno e di tutti gli altri pregi di quest'opera divina; ma non posso trattenermi dall'ammirare l'immaginazione sublime di Tiziano nell'ideare le forme dell'Uomo-Dio. La morte rassomiglia in quel corpo ad un sonno tranquillo, nè havvi che la tinta livida delle carni, che possa farla distinguere. È questa la più perfetta immagine di un corpo incorruttibile, su di cui le forze della Natura esercitar non possono alcun impero. Non saprei in somma in qual'altra Opera di qualunque Scuola si trovino raccolte in così eminente grado tutte le parti più nobili e sublimi della Pittura (1).

Faremo adesso passaggio ad una Scena di assai diverso carattere, e perciò opportuna a cancellare le impressioni di tristezza dall'animo de' Lettori, che vi avesse lasciate la precedente Rappresentazione. Tutto è qui pieno del furore di Bacco, anzi può chiamarsi questo Quadro un immaginoso

(1) *A' la verité du coloris s'y trouvent réunies celle du dessin, et celle de l'expression, et bien peu de tableaux presentent à la fois autant de differentes beautés*. Taillasson., Observat. sur les plus fameux Peintres, pag. 153.

ditirambo eseguito col pennello. Volle qui il Pittore esprimere gli effetti dell'ebbrietà, in uno stile però elegante, e tutto asperso di quelle grazie semplici e naturali che distinguono le opere di questo genere nei Poeti dell'antichità. L'azione succede in un'amena campagna sparsa di alberi e di poggi, ed attraversata da un ruscello di vino, con veduta del mare in lontananza. Il campo è tutto ingombro d'urne, di nappi, di pàtere rovesciate e d'ogni sorte di arnesi proprii di tal festa, che rappresentano al vivo il tripudio e il disordine che hanno preceduto il momento dell' azione. Diciassette figure principali, oltre ad alcune altre minori, formano il numero degli Attori. Uomini, donne, vecchi, fanciulli, rimescolati assieme, parte nudi e parte colle vesti cadenti loro da dosso, presentano uno scompiglio, il quale coll' alternare artifizioso del pieno e del vuoto procura alla vista un grato riposo, e fa nascere la quiete frammezzo alla confusione. Non iscorgesi qui traccia di figure geometriche; nulla v'ha di simmetrico, o di regolare; ma linee dolcemente serpeggianti, che scorrendo per tutte le estremità e i dintorni dei gruppi imprimono al tutto insieme un non so che di gaio, di brillante e di leggiero. Stupenda è la varietà di proporzioni e di forme di queste diciassette figure: la delicatezza dei nudi femminili forma un piacevole contrasto colle membra nerborute dei Baccanti, e ad accrescere il contrapposto vedesi la figura tozza e corpacciuta di quel Sileno seduto che con ambe le mani porta alla bocca un otre di vino.

Quanto vivamente e diversamente espressi veggonsi gli effetti dell' ubbriachezza in ognuno di costoro! Che spiritose attitudini ammiransi nelle persone di que' giovini danzatori! Quale verità nella mossa di quel vecchio stordito dai fumi del vino, che traballa e sta lì per cadere! Chi dorme, chi suona, chi tracanna, e chi sta attingendo il vino al vicino ruscello. Saporitissima è l' azione innocente di quel fanciullo che sollevando con tutte e due le mani la camiscia, piscia nel ruscello. Nè meno capricciosa è l' invenzione di quell' ebbro postosi a dormire al Sole col corpo sprofondato in una catasta di grappoli da cui vedesi colare il mosto giù del pendío della collina. Anche le forme delle anfore e de' bicchieri sono elegantissime e modellate sul gusto antico. Non finirebbesi mai di rimarcare tutte le bellezze particolari di questa Composizione che Agostino Caracci solea chiamare una delle meraviglie della Pittura.

Dopo di avere analizzato lo stile ed i pregi della Composizione di Tiziano in quattro principali e diversi caratteri, restami adesso da farlo conoscere a nessuno secondo anche nel genere terribile, di cui, non saprei con quanta ragione, vuolsi attribuire a Michelangelo il merito dell' invenzione (1). Poche cose ha egli composto di questo

(1) Un soggetto dovrà intitolarsi terribile, se la sua rappresentazione tende ad incutere il terrore nell' animo degli spettatori; ma non so intendere come il *terribile* possa genericamente qualificare lo stile di un artefice, ed ancor meno

genere, il quale a cagione delle attitudini sforzate e delle forme risentite de' muscoli riesce poco aggradevole alla vista, ed era perciò poco confacente all' ingegno sagace e tranquillo ed al gusto delicato di Tiziano. Volle contuttociò più d' una volta provarsi a misurar le sue forze anche in questo carattere, in cui quand' anche altro non avesse fatto che la miracolosa Composizione della sommersione di Faraone, può bastar questa sola a dimostrare, ch' egli ha riunite in lui solo tutte quelle parti, ognuna delle quali è stata sufficiente ad immortalare qualche altro sommo Pittore. Non è noto però che di quest' Opera abbia egli composto più che il solo disegno, avendola voluto delineare di sua mano per la celebre Stampa pubblicata nel 1549 in Venezia da Domenico Greco, ossia *dalle Greche*, suo scolare. La suddetta è alta piedi 3, once 4 e larga piedi 6, essendo le figure poste in primo piano alte più di un piede; a tal chè può considerarsi come il più gran disegno ch' esista di mano del gran Tiziano. Ardua e troppo lunga impresa sarebbe il voler darne la compiuta descrizione, contenendo essa un centinaio almeno di figure fra uomini e cavalli, onde mi limiterò a dirne quel poco che basti a formarsi un' idea di questa Composizione.

Due sono i gruppi principali collocati a destra

come possa egli introdurre il *terribile* in qualunque soggetto che imprende a trattare, nella qual cosa si è sempre ripetuto che consista il merito principale di Michelangelo.

ed a sinistra del Quadro: vedesi in quello a destra il popolo ebreo giunto a salvamento sulla riva del mare, frammezzo a cui torreggia la maestosa figura di Mosè che stende la verga in atto di comandare alle acque di chiudersi e sommergere l'esercito egiziano. Dietro a Mosè scorgesi sua sorella Maria alla testa di un Coro di donne che colle braccia aperte intuona il Cantico di grazie; mentre il restante del popolo ebreo sparso sulle rive del mare mostrasi in varii atteggiamenti di giubilo e di stupore. Ma chi può descrivere l'orrendo spettacolo che presenta la vista dell'esercito egiziano rovesciato da monti d'acque che gli precipitano addosso, le mosse violente degli uomini, la furia de' cavalli, lo sparpagliamento di teste, di braccia, di gambe d'uomini e d'animali volti sossopra, gli sforzi disperati di tutti per salvarsi dalla rabbia del mare che li stà per inghiottire? Mirasi sul davanti lo spaventoso Faraone con il capo e le braccia spalancate fuori dell'onde, che sembra col minaccevole aspetto sfidare l'ira del Cielo: ma ciò che accresce la sorpresa di chiunque esamina attentamente questa Composizione, è l'osservare in mezzo a quest'apparente scompiglio la regolarità di tutte le parti dell'invenzione, il carattere terribile del disegno, la dottrina anatomica e la perfetta osservanza delle leggi della statica animale: cosicchè meriterebbe quest'Opera di formare, come una volta i Cartoni di Leonardo e di Michelangelo, lo studio e la scuola di tutti i Pittori. Crederei perciò di non ingannarmi nell'asserire

che ammirasi in essa uno de' maggiori sforzi dell' immaginazione umana, regolata dalle norme di una sana ragione e dalla profonda cognizione di tutti i veri principii dell'Arte.

Questi sono i pregi che a me parve di ravvisare nelle Composizioni di Tiziano: spetta ora ai più intelligenti di me il decidere se io mi sia in qualche parte ingannato. Quand'anche ciò fosse, potrebbe in parte scusarmi il silenzio pressochè assoluto su di questo argomento di tutti i Trattatisti della Pittura. Due Scrittori hanno voluto analizzare con imparzialità e con profonda critica le bellezze di questo gran Pittore: il Zanetti nel suo Trattato della Pittura veneziana ed il conte Cicognara nell' elogio di Tiziano. Quanto al primo, egli si è applicato con tutto l' impegno a svelarci i misteri del colorito e del chiaroscuro di Tiziano, nella qual parte nessuno è arrivato a toccare il fondo più di lui, a segno da non lasciar nulla da aggiungere ai susseguenti Scrittori; ma non saprei per qual fatalità abbia egli voluto accordare sole poche righe alla parte della Composizione. Brevi, ma istruttivi cenni, e da suo pari, uscirono su di questo argomento dalla dotta penna del conte Cicognara, ed è stato un peccato che la ristrettezza del tempo prescritto ad un discorso accademico non gli abbia permesso che di delibare un così vasto soggetto. Circa poi alle opinioni di Mengs (1), esse appajono

(1) Non posso trattenermi da riportare la seguente Sentenza di Mengs intorno a Rafaello: « Ei fu l'inventore della

così manifestamente dettate dalla passione, che non possono conciliarsi alcuna autorità presso ai Lettori. Era egli stato invitato a dipingere a Madrid, ove gli toccò a porre le sue pitture a fronte dei Capi d'opera di Tiziano, che adornano tutte le

» composizione, non avendo avuto modello da imitare nè
» dagli antichi, nè dai moderni; onde si può dire ch'e-
» gli aggiunse alla Pittura questa parte » (Vol. I. pag. 160).
Confesso di non aver mai potuto comprendere il significato di queste parole, poichè sembrerebbe che Mengs abbia inteso dire, che prima di Rafaello non si erano vedute Opere che meritassero neppure il nome di Composizioni! I Cartoni adunque di Leonardo e di Michelangelo, dai quali affermano gli Scrittori che abbia appresi Rafaello i primi lumi dell'artifizio di comporre; la famosa Cena del primo e le Opere della Cappella Sistina del secondo; i Trionfi del Mantegna; la Presentazione al Tempio e l'Assunta, Opere della prima gioventù di Tiziano, non sono degne di venir chiamate col nome di Composizioni? A proposito di questa ridicola spampanata di Mengs, piacemi di riferire una curiosa notizia lasciataci dall'Armenini, il quale è stato allievo della Scuola romana, e potrebbe aver veduto benissimo Rafaello a lavorare, avendo egli pubblicato il suo Libro alla metà incirca del secolo XVI, quando, come ci fa sapere egli stesso nel Proemio, era di già fatto vecchio ed avea dimesso da molto tempo l'esercizio della professione. Parmi che si possa ricavare molto frutto dall'ingenua esposizione che fa quest'Autore del modo tenuto da Rafaello, da Polidoro e da altri celebri maestri della Scuola romana nel formare le loro Composizioni. Si viene da essa a comprendere, che alcuni gran Nomi avrebbero forse discapitato ad essere conosciuti troppo da vicino e che si potrebbe applicare anche a molti sommi Artefici quell'adagio francese:

stanze del R. Palazzo, e ad assoggettarle al giudizio di una Nazione che lo riguarda come il fondatore della sua Scuola. Un tale confronto non poteva certamente riuscirgli favorevole; ed ecco l'origine di quella parzialità che veste spesso le apparenze di livore, con cui si è sforzato in tutti i

il n'y a point d'Hèros pour son valet de Chambre. Racconta adunque l'Armenini (Libro I. Cap. 9.) « che Rafaello » nell'inventare teneva un altro stile assai facile, perciocchè » dispiegava molti disegni che li pareva che fossero più prossimani a quella materia, *e or nell'uno or nell'altro* » *guardando e tuttavia velocemente disegnando*, *così venìva a formar tutta la sua invenzione*, il che pareva che » nascesse per esser la mente in tal maniera ajutata e fatta » ricca per la moltitudine di quelli ». Più stravagante ancora è stata la maniera di comporre di Polidoro. « Il modo » suo (dice l'Armenini) era che pigliava una penna, ovvero del lapis nero, e con questi veniva componendo alcune figure, quali faceva esser principali; di poi calcava » delle altre figure di un Fregio della medesima altezza una » volta o due, col rimutar quel calco dal primo luogo ogni » volta, di modo che per questa confusione di segni duplicati e di tanti contorni esso ne cavava per simil via » materia per quello abbondantissima, ed il simile per alcune Storie pur d'una stessa misura ».

Lascerò considerare ai Lettori quale unità di pensieri e qual giusta e coerente distribuzione di parti si possa aspettarsi da simili Composizioni, in cui le Figure vengono estratte a caso, come i numeri del Lotto, e devono rassomigliare ai simulacri d'ogni spezie che appariscono nelle nuvole agitate dal vento!

Racconta il Lomazzo che Tiziano era solito di servirsi di fantocci di carta o di tela, che disponeva nello stesso

suoi scritti di abbassare il merito di questo grand'Uomo. Nè deve punto recar meraviglia che la distanza di tre secoli non gli abbia impedito di dichiararsi emulo di Tiziano, poichè gli artefici sono tutti contemporanei, finattantochè sussistono le Opere loro.

ordine e negli stessi atteggiamenti delle figure ch' entrar dovevano nelle sue composizioni, onde esaminare l' effetto del tutto insieme e gli accidenti del chiaroscuro. Lo stesso artifizio è stato adoperato dal Coreggio, dal Tintoretto e dai primarii Maestri della Scuola veneziana, e sembrami assai più ragionevole di tutti quelli narrati dall'Armenini di Rafaello, di Polidoro e degli altri luminari della Scuola romana.

CAPITOLO II.

Del Disegno di Tiziano.

Se universale è stato il silenzio degli Scrittori intorno alla Composizione di Tiziano, troppi, e più che non vorrebbesi per la gloria dell'Arte, sono stati quelli che in vece d'imprendere diligentemente ad esaminare il carattere del suo disegno, onde poterne proferire un equo ed imparziale giudizio, hanno voluto trarsi d'impaccio, ripetendo pecorescamente le maligne espressioni del Vasari. È noto che volendo egli manifestare nella sua *Vita di Tiziano* un'opinione sfavorevole circa il disegno di questo sommo Pittore, s'immaginò per conciliarle, forse, più autorità, di porre in bocca a Michelangelo quelle parole divenute ormai troppo famose: *ch'era un peccato che nelle Scuole di Venezia non s'insegnasse a disegnare, e che non fosse andato Tiziano da giovane a studiare a Roma.* Gli Scrittori veneziani, mossi da uno zelo lodevole per l'onore della Scuola, si sono sforzati di combattere quest'ingiuriosa sentenza, ma non è mai venuto a nessuno in mente di provare (quantunque la cosa non fosse difficile) essere stata questa una calunnia da lui apposta a Michelangelo. Osserverò primieramente che questi era troppo gran Maestro perchè possa credersi che non abbia saputo discernere l'eccellenza del disegno di Tiziano; e ciò maggiormente che l'Opera che pretende il Vasari aver dato occasione all'osservazione di Michelangelo,

era appunto la famosa Danae, vale a dire uno de' più eccellenti nudi, anche per bellezza di forme, che vanti la moderna Pittura. Ma per finir di levare intorno a ciò ogni dubbiezza, voglio qui addurre una prova di fatto dell'altissima stima che faceva Michelangelo di Tiziano, per cui giunse a dichiararlo il *solo Pittore del Mondo*; nè si troverà, credo, alcuno che osi sostenere che Michelangelo avesse potuto esaltare a tal segno un Pittore che gli fosse sembrato difettoso o debole nel disegno. Racconta il Dolce nel *Dialogo della Pittura* che quando Michelangelo fuggì da Firenze per timore della tornata dei Medici, passando egli per Ferrara, venne condotto dallo stesso duca Alfonso ad osservare le Opere per lui dipinte da Tiziano; alla cui vista rapito Michelangelo in ammirazione, esclamò con una schiettezza degna della sua grand'anima: *Che non avea creduto che l'Arte potesse giungere a tanto, e che solo Tiziano era degno del nome di Pittore!*

Conviene fare su questo proposito un' ultima ed importante riflessione. Il Dolce pubblicò il suo Dialogo nel 1555, cioè nov' anni prima della morte di Michelangelo, seguita nel 1564. Il Vasari all'opposto pubblicò per la prima volta la Vita di Tiziano nella sua seconda Edizione del 1568, allorchè erano già passati quattr' anni dalla morte di Michelangelo. Fra due Storici adunque, uno dei quali riporta la testimonianza di un vivo e l'altro quella d' un morto, decida ogn' uomo capace di ragione, quale dei due meriti maggior fede.

A vendicare però la fama di Tiziano dall' oltraggio fattole dal Vasari insorsero in ogni tempo infiniti Scrittori, ne' quali possonsi anche leggere le lodi impartite al disegno di Tiziano dai primarii Maestri della Pittura; e mi basterà qui soltanto additare i nomi di Lomazzo, Dufresnoi, de-Piles, di Scanelli, di Fèlibien, dei tre Caracci, del Domenichino, dell' Albani, del Guercino, di Cochin, Mariette, Salvator Rosa, Velasquez, Rubens, Vandich, Reynolds, David, Taillasson ec. i quali esaltarono a gara la correzione, il grandioso carattere e l' eleganza del disegno di questo inarrivabile Pittore. Non voglio abusare della tolleranza dei Lettori affastellando in questo luogo una lunga serie di citazioni; tanto più che può riuscir facile il trovarle in tanti libri che vanno per le mani di tutti: credo perciò che adempierò meglio al mio uffizio, ingegnandomi piuttosto di far conoscere le ragioni di queste lodi universali, al quale oggetto è necessario di ricercarne le prove nelle Opere stesse di Tiziano, poichè da questo solo esame si potrà determinare con sicurezza i caratteri distintivi del suo disegno. E perchè due sono le principali parti che concorrer devono a formare la perfezione del disegno, la Correzione e la Scelta, incomincerò in primo luogo dalla Correzione.

Di questa essenzialissima parte, anzi la più necessaria di ogni altra, crederei di potermi sbrigare in poche parole, affermando che nel saper disegnare colla maggior possibile correzione tutti gli oggetti animati o inanimati della Natura Tiziano

non ha avuto nessuno, non solo che lo superi, ma neppur che lo eguagli. E come poterne dubitare? Non è stato egli proclamato in ogni tempo per l'emulo, il confidente, il secretario della Natura? La sola vista delle sue Opere, quantunque guaste pur troppo dalle ferite del tempo e da quelle ancor più micidiali della mano degli uomini, non è bastante a convincere ognuno di una tal verità? Tutti gli oggetti che in se racchiude l'immensità dell'Universo veggonsi in esse delineati nelle loro natíe ed individuali sembianze. Gli uomini, gli animali, le piante, l'erbe, i fiori, le montagne, i fiumi, gli edifizii, il cielo, il mare mostransi nelle sue Pitture con quella medesimità di forme, di contorni, e con quella, dirò così, fisonomía speciale che improntò in ciascuno di essi l'idea archetipa del Creatore; onde potrebbero dirsi simili a quelle vedute da Dante in Paradiso

Morti li morti, e i vivi parean vivi,
Non vide me' di me chi vide il vero.

Nelle sue Composizioni le figure posano, siedono, camminano, corrono, combattono, vacillano, cadono ec. con quella stessa proprietà di mosse, di attitudini, e con quelle medesime alterazioni nell'esteriore di tutto il corpo che apparirebbero in esse se fossero vive (1). Che più? il tremolar

(1) « Il gran Tiziano nelle difficoltà di questi moti » esercitandosi, meritamente il nome di principalissimo Pit- » tore ha ottenuto, siccome fanno fede le sue figure, in » ciascuna delle quali risplende una certa motoria forza,

delle foglie, l'increspamento dell'onde, l'aggrupparsi e sciogliersi delle nubi, il volar degli uccelli, il saltar de' cavalli, e tutti in somma i moti degli animali vedonsi ne' suoi Quadri ripetuti come in uno specchio del più terso cristallo. L'illusione del suo pennello è così perfetta che giunge ad ingannare non solo il senso della vista, ma ti fa parer quasi d'udire il grido di colui che fugge nel s. Pietro martire, i gemiti della donna moribonda nella scuola del Santo, gli urli de' manigoldi nella Coronazione di spine; onde può dirsi di loro a ragione

Manca il parlar, di vivo altro non chiedi,
Nè manca questo ancor, se agli occhi credi.

Ora che tutti questi mirabili effetti, che ognuno ammira nelle Opere del gran Tiziano, devansi attribuire alla sola eccellenza del suo colorire, è questi un paradosso di cui non persuaderebbesi nemmeno quel goffo di Calandrino. La Natura ha non solo rese visibili le superficie dei corpi colla diversità de' colori, ma ne ha altresì distinte tutte le parti con una varietà mirabile ed infinita di linee e di figure. Per ottenere adunque la perfetta rassomiglianza degli oggetti finti coi veri, non basta saper imitare le differenze dei colori locali, e gli accidenti della luce e dell'ombre, ma è necessario

» che par che inciti ciascheduno alla sua imitazione, onde
» ben disse già alcuno di lui, *ch' era amato dal Mondo*
» *e odiato dalla Natura* ». Lomazzo, Tratt. della Pitt.
Lib. II.

parimente segnare colla maggior precisione tutte le linee che circoscrivono le parti degli oggetti, nel che appunto consiste la perfetta correzione del disegno. Ma sembrami che sarebbe mostrar di dubitare del discernimento dei Lettori, intrattenendoli più a lungo su di tale argomento, onde mi rivolgerò piuttosto all'esame delle bellezze di Tiziano in tutto ciò che spetta alla scelta del Disegno: esame assai più difficile del primo a cagione della discrepanza delle opinioni e della varietà infinita dei gusti umani.

Spero che il Lettore avrà presenti alla mente i principii che mi sono sforzato di fissare nella prima Parte intorno all'Imitazione considerata della Natura, ed al modo con cui dev'essere regolata la scelta degli oggetti che possono aver luogo in ogni genere di Composizioni. Si ricorderà, spero, egualmente di ciò che ho dovuto ripetere più di una volta, che su questa pietra fondamentale ha innalzato Tiziano l'edifizio della sua Arte, e che in tutte le parti della Pittura egli ha seguito costantemente una massima sola: *la rappresentazione fedele e giudiziosa del vero o del verisimile della Natura*. Dovrò adesso adunque dimostrare colle prove di fatto, ricavate dall'esame delle sue Opere, a qual segno di perfezione abbia egli portata la scelta del Disegno in ogni differente carattere della figura umana.

E per incominciare dai corpi muliebri, in cui sembra aver voluto riunir la Natura tutti gli elementi della bellezza, nessuno ha mai superato quella

dotta mano nel disegnare corpi ignudi di femmine più capaci di eccitare nei sensi impressioni tenere e voluttuose (1), e rappresentarli in atteggiamenti così espressivi e dinotanti quell'abbandono delle articolazioni e dei nervi che accompagna l'estasi dell'amore. Vivranno immortali nei Fasti della moderna Pittura le Veneri e le Danai di Tiziano, siccome in quelli dell'antica l'Elena di Zeusi e la Venere di Apelle, essendo state celebrate, sì quelle che queste, dalle penne degli Storici e dei Poeti come i più perfetti esemplari della bellezza femminile (2). E ben potrebbe chiedersi

In qual parte del Cielo, in quale Idea

tolse l'esempio Tiziano di quella purità di forme, di quella soavità di contorni, di quelle linee serpeggianti, i cui passaggi insensibili or sollevandosi

(1) *Il a peint des femmes avec des formes très-aimables, qui souvent n'ont fait, peut-être, que trop d'impression sur les sens.*

Taillason., Observations ec. p. 157.

(2) Odasi l'elogio che fa lo Scannelli d'una Venere di Tiziano: « Ma il nostro Tiziano arricchito di maggior ta» lento, dopo l'osservazione della più degna verità della Na» tura, ha saputo in uno raccogliere un estratto di belle » parti, le quali, concatenandosi a meraviglia, bene dimostra» no un egregio composto, che riesce una particolare idea » di rara bellezza, un oggetto di singolare e bella natura» lezza molto corrispondente ai nostri tempi alle più famo» se dell'Antichità; Opera che rassembra da se stessa nata, » quando non vogliamo dire transmessa dal Cielo per unico » modello della Bellezza ».

Microcosmo della Pittura.

ed or abbassandosi avvolgono ne' loro giri le angeliche membra

Ove nè nodo appar, nè vena eccede?

Da chi potè apprender egli a formare quelle carni morbide e delicate, in cui con semplici dolcissime ammaccature vengono appena accennate le ossa soltanto, quanto basti a non distruggere l' apparenza delle parti necessarie alle funzioni del corpo umano? Non ebbe Tiziano però alcun bisogno di volare in Cielo a rapirvi l'idea di quel Bello, *che non si può vedere cogli occhi*, *ma soltanto coll' immaginazione*, avendogliela profondamente scolpita nella mente e nel cuore le di lui continue osservazioni sulle opere viventi della Natura. L' eccellenza inarrivabile de' suoi Ritratti, per cui non v' è stato in quel secolo nessun Monarca, Principe, o altro Uomo illustre nelle Armi e nelle Lettere che non abbia voluto ricevere l' immortalità dalle sue mani, fu quella appunto che gli aperse l' adito a poter vedere da vicino le femmine del suo tempo più rinomate anche per vanto di bellezza (1). Oltrechè nella città di Venezia, come alla

(1) Ai fatti narrati dagli Storici in proposito dei Ritratti di Carlo V e di Paolo III, ai quali facevano i Cortigiani di berretta, credendoli le persone dell' Imperatore e del Pontefice, si può aggiungerne un terzo esempio assai più mirabile, riferitoci da Federico Zuccari celebre Pittore, *cujus fides* (però) *sit penes Lectorem*. Racconta adunque il suddetto che « posto il Ritratto di Carlo V dinanzi ad un ta» volino, il re Filippo II, credendolo l' Imperatore, si pose

più ricca e voluttuosa città dell' Europa, doveva in allora concorrere d' ogni parte il fiore delle più avvenenti Cortigiane: e siccome fu osservato con molta verità, che la più rara bellezza suole ritrovarsi in tutti i paesi in quel ceto di femmine che ne sogliono far mercato, è ragionevole perciò il supporre che saranno state appunto le *Spadare*, le *Zaffette*, le *Virginie* ed altrettali famose Cortigiane, che gli avranno servito di modello per le sue Veneri; nella stessa guisa che Apelle, Zeusi e Prassitele solevano copiare le forme di Laide, di Frine, o di Teodota, celebri meretrici, ogni qual volta avevano a rappresentare Elena e le Grazie, o la stessa Dea della bellezza (1).

» a ragionar seco ed a trattare anco di negozii ». *Idea del Pitt., Scult. ed Architet.* Cap. VI.

Per quanto eccellente siasi mostrato Tiziano ne' suoi Ritratti, la verità però mi costringe a confessare ch' egli non ha potuto aggiungere di gran lunga all' abilità di Apelle, i di cui ritratti potevano far indovinare agli Astrologhi non solo gli anni che rimanevano ancor di vita al Soggetto dipinto, ma quanti perfino n' erano trascorsi dopo la di lui morte! Il fatto viene seriamente raccontato da un gravissimo Autore: *Apelles adeo indiscretae similitudinis imagines pinxit, ut, incredibile dictu, Appion Grammaticus scriptum reliquerit, quendam ex facie hominum addivinantem, ex iis dixisse aut futurae mortis annos, aut PRAETERITAE.* Plin. Hist. Natur. XXXV §. 10.

(1) Il più forte argomento dei Correttori della Natura è, ch' essa non suol mai generare un corpo perfetto, onde fa di mestieri all' artefice di averne sempre presenti parecchi ad un tempo, e da uno levare una parte e da un altro

Che se in taluna delle sue Veneri si troverà la bellezza della faccia non corrispondere a quella del restante della persona, devesi riflettere che fu obbligato talvolta di ritrarre sotto le sembianze di Venere l'innamorata di un qualche Principe, come

quell'altra, onde poter formare di tutte insieme un *composto* di vera bellezza. E siccome vorrebbero essi appoggiare il loro sistema all'esempio ed alla pretesa autorità degli Antichi, piacemi di opporvi la più valida e concludente di tutte le risposte, quella cioè del fatto, allegando alcuni passi di autorevolissimi Scrittori greci e latini, i quali ci raccontano il modo che tenevano i migliori artefici dell'antichità nel formare le più belle fra le loro figure. Si vedrà in sostanza che riducevasi a quello medesimo praticato da tutti i nostri primarii Pittori, di servirsi cioè in tali casi del modello di una qualche bellissima Cortigiana:

Adeo praestanti specie Phrynes, ut ad ejus exemplum Apelles emergentem a mari Venerem pinxerit. Praxiteles vero Cnidiae simulacrum Veneris finxerit. Athaeneus, Lib. XIII. Cap. V.

Quis Praxitelem nescit, Posidippum si relegat, os Veneris Cnidiae ad formam Cratinae meretricis, quam infelix perdite diligebat, solerti aliorum coegisse certamine? Arnobius advers. gentes, Lib. VI.

Caeterum cum aliquando mulier quaedam esset in urbe, sane formosa, cui nomen esset Theodota, quaeque talis esset, ut cum persuadente consuesceret: facta ejus mentione ab aliquo eorum qui aderant, dicente mulieris ejus elegantiam verbis exprimi non posse, atque etiam commemorante Pictores ad eam commeare, ut eam exprimerent ec. Xenoph. Memorab. Lib. III. Cap. II.

Testatur etiam Clemens Alexandrinus in Protreptico, imagines Veneris a Pictoribus Phrynes formam, quamdiu

gli è accaduto appunto in quella della Gallería di Firenze, che si sa essere il Ritratto di un'amica del duca d'Urbino.

Nè meno ammirabili delle Veneri sono i suoi Putti, nelle forme de' quali ha spiegata un' originalità più facile a sentirsi, di quello che a definirsi, avendo essi formato in ogni tempo lo studio e la disperazione dei primarii Pittori e Scultori. Se vi fosse occasione in cui uno Scrittore di pittura meritasse scusa per essersi servito della parola *ideale*, sarebbe, forse, nel caso di non trovarne alcuna atta ad esprimere quel non so che indistinto di eleganza e di grazia che sfavilla nei divini Putti di Tiziano. Eppure dopo un attento esame dei medesimi si viene facilmente a conoscere, che tutta la loro bellezza deriva soltanto da una diligente e felice imitazione della Natura (1). A qual' altra

ea in aetatis flore fuit, imitantibus delineatas: a marmorariis similiter Hermas ad accuratissimam Alcibiadis formam effictos. Junius, Lib. III. Cap. II.

Pinxere ipsam (Laidem) *sibi quam potuere optime Pictorum eximii: tum si quando ipsis Helenam, Gratiaeque, aut ipsa Gratiarum Praeses effingenda, velut ad eximium pulcritudinis exemplar, respiciunt ad imaginem Laidis, atque inde formam quam sibi accurate fingendam proposuere, divine exprimunt*. Aristaenetus, Lib. I. Epist. I.

(1) Taillasson, parlando delle Opere di Tiziano, dice: *Les jeunes étudians ne sçauroient trop les approfondir : c' est là qu' ils verront que les beautés de l'Art sont toutes dans la Nature, et que dans la couleur, comme dans le dessein, le beau, à qui mal à propos on a donné le nom insignifiant*

Scuola in fatti avrebbe potuto egli apprendere quell'incertezza di contorni e di forme, che addita un'organizzazione ancora nascente; quella finezza con cui veggonsi toccate le parti della faccia puramente abbozzate; quelle mosse semplici, graziose, spiritosissime ed in mille modi variate, e tanti altri tratti di spontanea bellezza sempre congiunta colla più perfetta imitazione della Natura? Parve che si compiacesse egli medesimo della sua eccellenza nel dipingere i Putti, perchè ogni qual volta lo comportava il soggetto, procurava d'introdurli nelle sue Composizioni. Nelle Natività, nelle Annunziate, nelle Assunte, ed in altri argomenti di divozione era suo costume di riempiere la parte superiore del campo con folte schiere di Angeli, disposti ne' più armonici gruppi che mirar possa occhio umano, annodandoli con artifizio singolare col soggetto principale dell'azione. Dove poi ha voluto dimostrare fino a qual segno giunger poteva il suo talento in tal genere è stato nel famoso Baccanale della festa degli Amori. Sessanta e più Amorini, parte

d'idéal, n'est autre chose, que la plus exacte imitation de la Nature, dirigée par le choix, et placée à propos. Observations *etc.* pag. 152.

E quando mai il Cielo, mosso a pietà dei danni della Pittura, porrà in capo ai giovani la massima che sarebbe più facile il volare senz'ali, di quello che, senza uno studio indefesso sulle opere della Natura, potere divenir buon Pittore? *Dove non regna Natura* (dice divinamente Gasparo Gozzi) *tutto è falsa bellezza, e quello che splende è orpello e belletto.*

librati sull'ali, parte arrampicati sui rami di un albero, ed il maggior numero di essi tripudiando sul verde di un prato presentano agli occhi degli Spettatori i teneri ed eleganti lor corpicciuoli, atteggiati in cento aspetti e scorci vivacissimi e variati, senza che un così ricercato artifizio nuoca in minima parte all'inarrivabile naturalezza de' giuochi e degli scherzi proprii di quella fanciullesca età.

Mi sia permesso di arrestarmi a questo passo e fare una riflessione. Quand'anche fosse provato che Tiziano non si dovesse chiamare eccellentissimo nel suo Disegno, che nei soli nudi delle femmine e dei putti, non meriterebbe egli di riportare la palma, anche per questa sola parte, sopra di ogn'altro disegnatore? E come negarlo? In qualunque facoltà coloro che si sono lasciati addietro tutti gli altri nelle parti più difficili e sublimi, non vengono meritamente considerati come i maestri principali della medesima? Se questo principio è vero, credo che non vi sia principiante alcuno che non abbia imparato coll'esperienza quanto riesca più difficile il disegnare gl'ignudi delicati delle femmine e dei fanciulli, di quello che i corpi risentiti e pieni di muscoli delle figure virili, e spezialmente dei vecchi; e la ragione n'è manifesta: i dintorni dei primi vengono circoscritti da linee, che per gradi quasi impercettibili s'innalzano, s'abbassano, e l'una nell'altra insensibilmente si perdono, riuscendo quasi indeterminabile il punto della separazione; laddove ne' secondi la distinzione di esse salta all'occhio, ed è per conseguenza facile il

segnarla con tutta la precisione. Si domandi ad un valente Pittore di Ritratti, se incontri egli più difficoltà nel cogliere la somiglianza di una bella femmina, oppure di un uomo, di un fanciullo, oppure di un vecchio: se vorrà essere sincero, risponderà, che di cento Ritratti da lui fatti di donne o di fanciulli, mal grado tutta l'applicazione postavi, pochissimi gli riuscirono perfettamente somiglianti, mentre all'opposto di altri cento d'uomini e d'individui in età avanzata non gli avvenne quasi mai, colla metà meno di diligenza, di sbagliarne pur uno.

Ma potrebbe appagarsi Tiziano di quest' elogio parziale, e deve fors' egli temere di venire in paragone in qualunque altra parte del disegno coi primarii maestri della Pittura? No certamente; nè avrebbe egli meritato di venir considerato il perfetto Pittor universale, se dopo di essersi mostrato superiore ad ognuno nei corpi delicati e gentili, fosse poi riuscito debole o cattivo disegnatore in tutti gli altri caratteri della figura umana.

Si cercherebbe inutilmente di rilevare nel disegno di Tiziano una massima costante e generale, dietro alle cui norme abbia egli composte tutte le sue figure. Egli non si è mai voluto limitare ad una sola proporzione, anche nei corpi d'una stessa età o del medesimo carattere (1); nè vi si ravvisano

(1) La dottrina delle Proporzioni, grazie all' abuso che se n'è fatto da alcuni troppo speculativi Scrittori, è divenuta anch'essa una delle tante pedanterie, con cui si cerca

in ognuno di essi i risentimenti di muscoli dei nudi di Michelangelo, o le linee uniformemente serpeggianti dei contorni del Coreggio. Conobbe che prima di ogni altra cosa deve studiare il Pittore di esser vario, e che nella varietà diretta dalla

d'imbastardire lo studio e la pratica della Pittura. In un'Opera recentemente venuta in luce col titolo di *Saggio elementare sul disegno della figura umana* si è proposto l'autore di resuscitare e far adottare nelle scuole le regole matematiche di Alberto Duro, obbligando i giovani ad eseguire il disegno di figura col mezzo della regola e del compasso, e facendo divenire l'arte nobilissima della Pittura un mestiere simile a quello del falegname e dello scarpellino. Il corpo umano non è un aggregato di figure regolari, nè un Ordine di Architettura, le di cui parti si possano misurare col mezzo di numeri e di scale di proporzione. La Natura, la quale con un magistero noto a lei sola varia all'infinito le forme e le dimensioni di ogni sua minima parte, si ride de' nostri sforzi puerili nel voler assoggettare le sue opere ai nostri calcoli ed alle nostre misure. « Le figure umane (dice il Doni) contengono in lor tante innumerabili » misure, che le non si possono con alcun ordine geometrico ridurre, come si vede per ogni membro minimo, » che varia di punto in punto nelle sue lunghezze e larghezze; però è necessario accompagnare, per far simili corpi, » la virtù del giudizio con quella grazia di cui ci ha fatto » la Natura capaci ». (*Ragionamenti Cap. IX.*) Prendasi esempio dalla sola faccia che, quantunque composta, dice Plinio, di dieci membri, o poco più, pure in tante migliaia d'uomini non se ne trovano due di perfettamente simili: *In facie, vultuque nostro cum sint decem, aut parum plura membra, nullas duas in tot millibus hominum indiscretas effigies existere* (Lib. VII.). Piacemi di riferire a questo

convenienza e dal gusto consiste la vera scelta del Disegno, come di altra parte della Pittura. Seppe applicare però questo principio col più fino accorgimento, conservando in ciascheduna figura quella individualità di carattere che osservasi nelle opere

proposito il detto importantissimo di Michelangelo, riportato dal Lomazzo: (*Trattat. di Pitt. pag.* 262.) « che non vale» vano negli uomini tutte le ragioni nè di Geometria, nè di » Aritmetica, nè esempii di Prospettiva senza l'occhio, cioè » senza l'esercitazione dell' occhio a saper vedere e far fa» re alla mano » colle quali parole sembra aver egli voluto meglio dichiarare quella sua famosa sentenza, *che il Pittore deve aver le seste negli occhi*. Anche Hogart censura col suo solito acume la storta massima di voler insegnare a disegnar col compasso, dicendo: « Alberto Duro che disegnava » per principii di Matematica, non die' mai nemmen per » caso un tocco, che fosse grazia, il che pure dovea qual» che volta aver fatto nel copiar dal naturale, se non fosse » stato tanto schiavo delle sue impraticabili regole di pro» porzione ». (*Analisi della Bellez.* nella *Prefaz.*) Allegherò finalmente l'autorità di altri due celebri Scrittori, i quali non potranno certamente cadere in sospetto di voler favorire il libertinaggio della Pittura: « Le ricerche matematiche » (dice Winkelmann) sono per la pratica del disegno, co» me la scuola di scherma per battersi in una battaglia cam» pale, cioè di nessun uso ». (*Lib. V. pag.* 352). La Geo» metría pittorica è diversa dalla comune, perchè il Pittore » deve conoscere la ragione delle forme per farle con mano » svelta e ad occhio; perchè niente servirebbe saper la Geo» metría come Euclide, se non si è in stato di disegnare » le sue figure senza regola e compasso ». (*Mengs, Vol. II. pag.* 247).

Nè con miglior esito si cercherebbe di fondare questa

della Natura. Nè si troverà mai che in questa parte essenzialissima abbia egli commesso un minimo errore, nè che abbia date, per esempio, ad un vecchio le forme svelte di un giovane, o ad

dottrina delle Proporzioni sulle misure delle antiche Statue, osservandosi nella maggior parte di esse un divario notabilissimo tanto nelle divisioni generali, quanto nelle suddivisioni delle altezze e delle larghezze. Volendo p. e. misurare la Statua dell' Apollo dietro alle norme fissate da Vitruvio, (*Lib. III. Cap. I.*) la sola parte dalle mammelle all' ombilico, ch' esser dovrebbe lunga una *faccia*, trovasi crescere di un *naso*, e l' altra dall' ombilico ai testicoli, contiene un mezzo *naso* di più: ed ancor più notabile è la differenza nella Venere de' Medici, in cui la metà di tutta l' altezza viene a cadere nel pettignone (*Vedasi de-Piles nelle Annotaz. a Dufresnoi*). Oltredichè siamo accertati dalla testimonianza di un gravissimo Autore, che il metodo praticato dagli Egizii nell' infanzia dell' Arte non veniva osservato dagli Artefici della Grecia, i quali disegnavano le loro figure ad occhio, come fanno i Moderni, e come si dovrà continuar a fare anche per l' avvenire, quando non vogliasi far retrocedere l' Arte fino ai vagiti della culla. Ecco il passo decisivo di Diodoro in proposito della Statua di Apolline che adoravasi in Samo, opera dei due Egizii scultori, Telecle e Diodoro: *Nam hujus Statuae dimidium in Samo a Telecle factum, Ephesique a Theodoro fratre alteram partem absolutam memoratur, junctasque inter se partes ita consensisse, ut totum corpus ab uno confecto videretur. Apud hos enim NON OCULORUM CONTUITU, QUOD GRAECIS IN MORE EST, aptam Statuae conformationem aestimari; ut quando lapides excisos, et in partes distributos elaborant, tunc portionem simul a minimis ad maxima desumi ec.* (Lib. I. pag. 110 Amstelodami 1740) Da questo importantissimo passo di Diodoro si viene a rilevare che l' assioma

un corpo gagliardo e nerboruto dei contorni graziosi e gentili. Nè parimente si vedrà mai che abbia discordato in una stessa figura, facendole una parte magra e l'altra carnosa, una grande e l'altra picciola, accozzando insieme caratteri diversi di forme in un corpo solo. Dimostrò in somma di essere stato maestro eccellentissimo anche in questa parte del disegno, scorgendosi mirabilmente espresse in ogni sua figura la maestà, l'eleganza, la grazia, la robustezza, la sveltezza ec. che sono proprie dei differenti caratteri, che ha voluto rappresentare. Per poter giudicare della giustizia di queste lodi converrà meco ogni savio Lettore, che si deva ricercarne le prove nelle sue migliori Opere: poichè il giudizio intorno al merito di qualunque artefice è sempre fondato su di quelle sole sue produzioni in cui si conosce aver egli posto ogni diligenza per toccare la meta della perfezione, e mostrare quanto era egli capace di operare. Laonde paleserebbe il suo poco intendimento o la propria passione quell' indiscreto censore, il quale

in oculis circinus esto era praticato nelle Arti figurative molti secoli prima che venisse al mondo Michelangelo.

Gli Scrittori, che senz' avere una giusta nozione dell' essenza della Pittura, vengono a proporre i loro metodi assurdi ed impraticabili, mi paiono simili agli Empirici, che dispensano le loro ricette senza conoscere il temperamento dell' ammalato. La Pittura è una facoltà appartenente al sentimento ed all' immaginazione; il volervi applicare i principii matematici è lo stesso che gettare dell' acqua sul fuoco coll' intenzione di accenderlo.

credesse di provare che Tiziano era debole disegnatore per aver notato in qualche sua figura un carattere di forme alquanto triviale, o una qualche leggiera scorrezione, *quas haud incuria fudit,*
Ast humana parum cavit natura.

Qual è il Pittore che potrebbe sostenere un esame così rigoroso di tutte le sue opere, senza incorrere nella medesima censura? Lo stesso Rafaello commise, e non di rado, degli errori; e quand' anche non si voglia ammettere l'opinione di Reynolds, il quale dice di non potersi ricordare di alcuna delle sue opere ad olio, *che non sia in qualche parte debolmente disegnata*, vediamo che anche Mengs critica le forme *delle sue Donne*, *e dei suoi putti*, lo accusa di non aver saputo *disegnare belle mani*, ed in conclusione non lo vuole eccellente che nei soli caratteri *dei Vecchi*, *degli Apostoli e dei Filosofi* (1). *Rifless. sopra i tre gran Pitt. Cap. II.*

(1) Non saprei superare una tentazione venutami leggendo questo II. Capitolo, in cui ho trovate raccolte in due sole pagine tali ridicole contraddizioni in proposito di Rafaello, che reputo di far cosa utile alla gioventù ponendogliele qui sotto gli occhi, acciò impari a conoscere in qual conto meritino d'essere tenuti gli Scritti di questi Riformatori della Pittura:

1.

Il suo disegno comprende tutti i contorni che si trovano in Natura, ch' egli imitava in tutto quello che faceva.

2.

Si conosce lo studio, che fece Rafaello dell' antico, e quando questo gli mancò, gli mancò subito l' imitazione.

In questo senso adunque devono essere intese le parole del Tintoretto « che Tiziano dipinse alcune co» se, che nessuno avrebbe potuto far meglio, ma » che alcune altre potevano essere meglio disegna» te » ; Oltre ad essere questi il detto di un emulo, ognuno capisce che la seconda parte di questa proposizione sarebbe applicabile a tutti i Pittori, ed al Tintoretto spezialmente più di qualunque altro.

Passerò adunque a trascegliere da varie sue celebri Composizioni alcuni perfetti esemplari, ne' quali spiccano eminentemente le doti singolari e sublimi del suo disegno: e per incominciare dalle figure gagliarde e piene di muscoli, poichè opinasi generalmente (non saprei però con quanta ragione)

3.

Da ciò s' inferisce, ch'ei non seppe approfittarsi delle Statue, perchè cercava tutto il bello nella Natura.

4.

Egli imitò le Statue antiche spezialmente ne' bassorilievi.

5.

Credo adunque potersi dedurre, che Rafaello fu poco imitatore dell' antico.

6.

Quando vide in Roma le opere degli antichi, allora lo spirito suo trovò ciò che a lui confaceva, e che poteva infiammarlo.

Non prenderebbesi questo per un contraddittorio fra due persone venute a contesa sulla questione, se Rafaello abbia imitato le Statue, ovvero la Natura? Povera Italia, se hai di bisogno che vengano d' oltremonti di tali maestri ad insegnarti le vere regole della Pittura!

che sia in esse riposta la maggior difficoltà del disegno, prenderò ad esaminare la famosa figura del *Prometeo incatenato allo scoglio*. In quest' esame mi gioverà moltissimo la stampa di Cornelio Cort, la quale essendo stata intagliata sotto gli occhi e la direzione di Tiziano, può reputarsi eguale a quel Disegno originale del Prometeo che eccitò nel sig. *Mariette* tanto stupore.

Rappresenta questa Figura un uomo nel fiore della virilità, di una costituzione atletica di membra, disteso sul sinistro fianco, colle braccia spalancate, e colla testa pendente all' ingiù d' uno scoglio dirupato; mentre dall' altro lato l' Aquila di Giove lo afferra cogli artigli, ed è tutta intenta col rostro a divorargli il cuore. Non havvi parte alcuna di questa Figura che non esprima al vivo l' intensità del più atroce dolore. La gamba sinistra spingesi in uno scorcio meraviglioso contro le opposte balze, mostrando nel gonfiamento delle vene e dei muscoli lo sforzo con cui tenta di spezzare la catena che la stringe; mentre la destra allungandosi violentemente all' insù è giunta ad allentare alcun poco la sua: il torace, sede principale del dolore, torcesi con movimento convulsivo verso la sinistra spalla, ed il braccio destro stringendosi per addoppiar la forza tutto nel cubito, mostra col pugno ferocemente inarcato di minacciare la belva crudele. La testa volgesi sforzatamente, e fa apparire nella bocca spalancata, nell' infossamento degli occhi, nel drizzarsi de' capelli, e nella contrazione di tutti i suoi membri, l'eccesso dello spasimo

e del dolore. Dominano nei contorni ed in tutte le parti di questo nudo le linee convesse, intersecate da brevi concavità ad angoli ottusi, e variate continuamente nelle loro lunghezze ed elevazioni: il carattere generale delle forme tende all' elittico frammisto di alcune poche quadrate o triangolari nei punti ove manifestasi lo sforzo maggiore. I muscoli sono rotondi ed accorciati, come devon essere in così violenta azione; ed è rimarcabile la dottrina anatomica del Pittore nell' aver espresso con tanta precisione la posizione e le funzioni appartenenti a ciascheduno; poichè mentre osservasi nel braccio destro, che fa lo sforzo maggiore, il deltoide, ed i flessori della mano fieramente rilevate, nel sinistro all' opposto, che pende abbandonato all' ingiù, non sono indicati più di quanto ricerca lo stato spasmodico di tutta la persona. Mal grado però il carattere terribile del disegno, non è questo un di que' nudi scorticati che soleva formare Michelangelo; ma ogni sua parte è vestita di carne, come dev' essere in un corpo sano e robusto, e gli accennamenti delle ossa e delle articolazioni non mancano di quella tenerezza che non può stare mai disgiunta dal pennello di Tiziano. Non voglio lasciar di rimarcare in questa figura un altro sottile avvedimento del Pittore, il quale per nascondere alla vista gli angoli acuti che nascono dalle piegature de' gomiti e de' piedi, vi fece passar sopra la catena che tiene avvinto Prometeo allo scoglio. Si potrebbero moltiplicare all' infinito le osservazioni sulle bellezze

dello stile di Tiziano in questo medesimo carattere, prendendo ad analizzare le figure del Tantalo, del Sansone preso dai Filistei, del s. Cristoforo nel Palazzo Ducale, di Abramo, Caino, e Golia nella Sacrestía della Salute, e di altre moltissime; ma sembrami che possa bastare l'esame fatto del Prometeo a convincere ognuno che cerchi disappassionatamente la verità, che Tiziano non è stato superato da nessuno nel saper delineare colla maggior possibile perfezione i caratteri terribili e risentiti della figura umana.

Trascorrendo adesso col pensiero sulle varie Composizioni del nostro Pittore confesso il mio imbarazzo nel dover rintracciare fra l'infinito numero e l'eccellenza pressochè eguale delle medesime gli esemplari degli altri principali caratteri che mi restano da esaminare. Dovrò dar principio dal suo Adamo facendo scorgere in esso il vero tipo della bellezza virile? Ovvero mi accingerò a descrivere le forme nobili, eleganti e graziose della figura dell'Adone? Abbiamo d'ambedue queste Pitture le bellissime incisioni di Strange, e di Folo; ma non vorrei che mi si opponesse, che nelle stampe di questi valorosi artefici spiccano maggiormente la delicatezza del bolino e l'espressione dei tuoni del colorito e del chiaroscuro, di quello che la precisione severa del contorno. Rivolgerò adunque piuttosto le mie osservazioni sopra due altre famose Pitture: il *san Gio. Battista nel deserto*, che conservasi nella R. Pinacoteca di Venezia, ed il *s. Sebastiano* dipinto per il Re di

Spagna, di cui havvi fortunatamente una stampa di Rafaello Sadeler, ammirabile per la correzione e purità del disegno.

Raffigurasi nel *s. Gio. Battista* un uomo dell'età di circa trentacinqu'anni, di complessione gagliarda ed adusta, come quegli che menava i giorni nelle solitudini esposto a tutte le intemperie delle stagioni. La suddetta Figura è ritta in piedi colla faccia rivolta allo Spettatore. Posa il suo corpo interamente sulla gamba destra, portando indietro la sinistra, la quale ha il ginocchio alquanto piegato. Il destro braccio è disteso colla mano supina e parallela alla faccia, nell'atto di annunziare con dignitoso atteggiamento la prossima comparsa del Redentore. Sostiene colla mano sinistra il lembo di ruvido panno, che scendendogli dalla spalla, e girando attorno alle veni nasconde parte del ventre e della coscia, e lascia apparir nudo tutto il restante della figura. Osservasi nel carattere generale delle forme un misto indeterminato di robustezza, di nobiltà e di eleganza, che in una Statua antica si chiamerebbe fuor di dubbio ideale. Le figure convesse dei muscoli esprimono la robustezza, laddove le inflessioni ondeggiate delle loro entrate ed uscite presentano il carattere dell' eleganza e della nobiltà. Ammirabile è l' equilibrio che regna nelle lunghezze e nell' elevazioni e depressioni delle linee, che formano i contorni, e scuserei quell' idolatra dell' antico che s' immaginasse vedervi un misto delle forme dell'Apollo, e del Gladiatore. Nè si potrebbero vedere

in alcun' altra figura estremità meglio disegnate, o un carattere di testa più vero e più sublime. Ti penetra nel fondo del cuore l'espressione maestosa, tranquilla e patetica della faccia, che ti dice chiaramente, essere questi un uomo immerso in alti pensieri ed acceso dal più puro zelo per il bene de' suoi simili. La finezza con cui veggonsi delineate le menome parti del viso, perfino la barba ed i capelli, può stare in confronto con qualunque fra le più eccellenti opere degli antichi e moderni pennelli. Bastar potrebbe in somma questa sola Figura a collocare Tiziano nel numero dei più perfetti disegnatori.

Un altro diverso genere di bellezza ammirasi nel s. *Sebastiano* giovinetto sul finire dell' adolescenza, e di un abito di membra il più grazioso e gentile. Se nel Prometeo sembra aver Tiziano voluto gareggiare colla grandiosità dell' Ercole, e colla terribilità di Michelangelo, direbbesi essersi egli proposto di aggiungere alla bellezza ed eleganza dell' Antinoo nella figura di s. Sebastiano. È rappresentato il s. Martire in piedi interamente nudo, eccetto le parti che vela il pudore. È rimasto solo dopo di essere stato abbandonato da' suoi carnefici, e scorgesi nel piegare delle ginocchia e del tronco, e nel chinare languidamente del capo, che sente illanguidir le sue forze a cagione del sangue che gli esce dalle ferite. La linea ondeggiante ed uniforme nella stessa sua varietà, che circoscrive i dintorni di questo nudo, offre l' immagine

della più scelta eleganza che presentar possano le forme del corpo umano. I di lei rialzamenti ed abbassamenti, quasi impercettibili, sembrano avvicinarsi talvolta alla linea retta senza però toccarla mai in punto alcuno. Le articolazioni e le figure dei muscoli non veggonsi che dolcemente adombrate, a riserva di quelli del basso ventre, che si mostrano alquanto increspati per denotare la forza del dolore. Elegantissime sono tutte le proporzioni delle membra: picciolo il capo ed i piedi, ristrette le articolazioni, largo il torace, il ventre piano, lunghetti gli stinchi, folti e ricci i capelli, delicatissime e gentili le forme del viso. La seducente bellezza di questo giovinetto addoppia nello spettatore la compassione per esso, e l'odio contro gl' inumani suoi percussori.

Tiziano abbiamo veduto grande egualmente nei tre principali caratteri della figura virile: terribile nel Prometeo, nobile e sublime nel s. Gio. Battista, elegante e grazioso nel s. Sebastiano. Resterebbe ora da esaminare lo stile del suo disegno anche nelle figure dei Vecchi e degli Apostoli. Ma oltrechè può venir questo riguardato come il carattere più facile di tutti da eseguirsi, vedendosi col fatto, che vi si sono egualmente distinti i primarii Pittori di ogni scuola; crederei che non abbisognasse punto Tiziano in questa parte delle mie lodi, non essendovi, sto per dire, nessuno de' suoi innumerabili soggetti sacri in cui non si trovi in questo genere più di una figura da ammirare. Ba-

sterà semplicemente ricordare il famoso s. Nicolò in cui è sembrato ad alcuni Scrittori di riconoscere un' imitazione del Lacoonte, il s. Giacomo nella chiesa di s. Leone, il s. Pietro della Tavola dei Frari, gli Apostoli delle Assunte di Venezia e di Verona, quelli della Pentecoste nella Salute, e della Transfigurazione in s. Salvatore, i Santi del Vecchio Testamento nella Gloria dell' Escuriale, ed altri infiniti, fra' quali non posso ommettere quel s. Paolo veduto dal Vasari in casa di Tiziano, che secondo la sua enfatica espressione gli sembrò *quello stesso ripieno dello Spirito Santo* (*Vita di Tiziano verso il fine*).

Ma per finire di convincersi fino a qual segno sia giunta la perfezione del suo disegno, conviene osservarlo nelle figure degli Angeli, della Vergine e di Cristo, che formano que' soli caratteri ideali che possono aver luogo nelle moderne Pitture, senza urtare le nostre idee e le nostre massime religiose. È questi un' assunto nel quale deve necessariamente abbandonarsi l' artefice alle inspirazioni di quel senso interiore, che può solo accennargli il delicato confine che separa il bello dall' affettato. L' artifizio della Pittura mostrasi in ciò di gran lunga superiore a quello della Poesía, la quale può bensì colle parole creare degli Esseri soprannaturali, ma non può dar loro corpo e forme sensibili, nè sottoporli al giudizio dell' occhio, ch' è di tutti i sensi il più difficile da ingannare. Egli è appunto in questa difficilissima parte

del disegno, che rendesi sempre più ammirabile il genio dell' *unico* Tiziano (1).

Si è veduto poc' anzi qual carattere originale di bellezza abbia egli spiegato nelle forme de' suoi Putti, i quali hanno servito di esemplare al Fiammingo, all' Algardi, al Pussino, all' Albani ed a quanti artefici si sono in questa parte segnalati. Colla stessa eleganza e pastosità di forme e con

(1) Non sarebbe difficile che stimasse taluno in questo luogo di poter cogliermi in contraddizione coi miei precedenti principii, rinfacciandomi di ammettere anch' io che si possano rappresentare degli oggetti *ideali* anche in Pittura: proverebbe però un tal zoilo assai più il difetto del suo, che del mio raziocinio, mostrando apertamente di confondere il *bello ideale* cogli *oggetti ideali*. Non ho mai inteso di negare al Pittore la facoltà di creare e personificare degli esseri ideali: ma qualora vorrà rappresentarli sotto sembianze umane, non dovrà mai dipartirsi dal verisimile della Natura, nè dalle leggi della universale organizzazione del corpo umano. Potrà bensì nelle figure di Cristo, della Vergine e degli Angeli sollevare il suo stile fino a presentarci il fiore della più perfetta bellezza ed eleganza, di cui esser può capace la Natura nelle opere sue migliori; ma non dovrà mai con questo fine permettersi di alterare nè molto, nè poco le forme costitutive e primigenie dell' umana figura. Nella stessa guisa vediamo i sommi Poeti di ogni nazione essersi arrogata la licenza ne' loro poemi di personificare degli esseri allegorici, o ideali; ma ogni qual volta hanno voluto far agire, o favellare l' amore, l' invidia, l' orgoglio, la discordia, il furore ec. hanno loro attribuito sentimenti, passioni e parole conformi interamente a quelle che adoprerebbero gli uomini posti nella medesima situazione.

uno stile ancor più nobile e sollevato sono composte le figure de' loro fratelli maggiori. Se non ci è concesso di ammirare la famosa pittura dell'*Annunziata* da lui donata alla regina di Spagna, abbiamo però sotto gli occhi la bella incisione fattane dal Caraglio, che si può confrontare coll'altra Annunziata della Scuola di s. Rocco. Scorgesi nella prima l'Angelo colle ali abbassate in atto di avanzarsi verso la Vergine, mentre nella seconda egli è ancora librato sull'ali, e la veste svolazzante all'indietro, che conserva ancora il moto impressole dal volare, indica mirabilmente l'istante del suo improvviso apparire. La maestà del sembiante, la sveltezza ed eleganza delle forme, la ricchezza dei panneggiamenti, la compostezza unita alla vivacità della mossa, la bellezza de' capelli e delle ali vanno del pari in ambedue queste divine figure. Più di una volta dovette replicare Tiziano questo medesimo soggetto, variando però in ognuna gli accessorii e le circostanze principali dell'azione. Ne abbiamo un altro esempio dell'Annunziata di san Salvatore, opera preziosissima anche per essere lavoro degli ultimi suoi anni. Si era egli proposto nelle due antecedenti di esprimere nell'atteggiamento dell'Angelo la maestà di un messaggero celeste, e la di lui prontezza nell'eseguire l'impostogli uffizio: in questa all'opposto vedesi l'Angelo composto in atto di riverenza, qual conviensi a chi parla colla Madre di Dio, dimostrandolo col chinar della testa e colle braccia devotamente incrociate sul petto, mentre la Vergine all'improvvisa

comparsa ed al vivo splendore che riempie tutta la stanza, palesa un certo naturale sbigottimento, restringendosi tutta nella persona ed alzando timidamente le pupille verso l'Angelo: e frattanto che colla destra mano cerca di farsi riparo agli occhi offesi dal celeste lume, lasciasi cadere languidamente dalla sinistra il libro delle orazioni. Non si potrebbe spiegare con parole l'unione di grandiosità, di sveltezza, di grazia che apparisce in tutte le membra, nelle ciocche ondeggianti dei capelli, nei panneggiamenti e nelle ali aperte dell'Angelo. Non farò parola dei Putti della Gloria; basterà dire che non invidiano i più belli di Tiziano.

Ogni qual volta doveva egli rappresentare le immagini della Vergine o di Cristo sentivasi compreso da un profondo religioso rispetto, per lo che era solito a dire che non si avrebbe dovuto permettere di dipingerle che ai soli eccellenti Pittori. Rivolse tutto il suo studio nell'ideare il carattere delle sue Vergini all'espressione dell'amor materno, dell'umiltà, della nobiltà, della grazia. Il complesso di queste adorabili qualità risplende più o meno nelle infinite sue Madonne, ed è la cagione di quell'impressione mista di tenerezza e di rispetto, che producono sull'animo degli Spettatori. Di tante sacre Famiglie da lui dipinte in Quadri mobili da stanza, nessuna se ne conserva in Venezia, essendo state le prime a sparire dalle nostre Gallerie. Si può conoscere per altro dal gran numero d'incisioni che ne vennero fatte, quante volte ed

in quanti diversi modi abbia egli replicato questo medesimo soggetto. Non havvene alcuno, per quanto sterile egli sia, il quale maneggiato da un grand'ingegno, non possa divenire suscettibile di sempre nuove bellezze. Qual argomento più meschino può trovarsi in fatti per una Composizione pittorica di una madre, un bambino ed un vecchio? Eppure vedasi qual partito ne abbia saputo egli ricavare per affascinare i sensi e commovere il cuore con novità continua d'invenzioni (1)! Piacemi di far commemorazione, fra tant'altre, di una *Vergine adorante Gesù addormentato fra le sue braccia*,

(1) Odasi la descrizione che fa la Patina della Fuga in Egitto dipinta per Filippo II. « Questa felicissima Fuga ce » l'ha espressa Tiziano in questa pittura con tanta grazia, » che ben può dirsi aver lui fatto in essa tutto il poter del» l'Arte, e uno de' più bei miracoli, ch'egli abbia operato » mai col suo pennello. Miriamo il tenero bambino Gesù » ch'è tutto vezzi nelle braccia di sua Madre. Che può ve» dersi cogli occhi nostri di più bello, di più divino? Ma » se si guarda la Vergine quanta è mai la maestà del vol» to! quanta la bellezza degli occhi! quanta l'amorosa av» venenza delle virginali fattezze! Diamo uno sguardo al» tresì al s. Giuseppe: non gli traluce la santità nella fac» cia, la piacevolezza e l'amore? Qual vaghezza poi non » aggiunge quel gruppo di leggiadri Angioletti, i quali scher» zando fra gli alberi, sembrano fare a gara una ghirlanda » di foglie? Finalmente quella Donzella, che ha per le ma» ni il ramo d'un albero, rende degna di maggiori lodi » l'industria di Tiziano, che per ornar di più belle figure » il suo Quadro, ha saputo dare alla Vergine una sì bella » compagna nella sua fuga ec. »

Pitture scelte dichiarate. Colonia 1691.

passata da lungo tempo in Inghilterra ed incisa con inarrivabile perfezione dal celebre Morghen, la quale porta l' epigrafe: *parce somnum rumpere*. Nulla dirò dell' immagine di un placidissimo sonno così vivamente espressa nel rilascio di tutti i membri del tenero corpicciuolo di Gesù, ch' è uno di quelli, che l'Algardi solea chiamare *allattati dalle Grazie*; ma invito tutti gli uomini sensibili alle impressioni del Bello a dichiarare se sia mai uscita dalle mani di alcun Pittore una forma più celeste di viso di quella della Vergine, ed una così perfetta espressione di tutta la tenerezza di cui esser potea capace la Madre di Dio! Scorgesi in quel suo divino atteggiamento la forza dell' amore, che la fa languidamente abbandonarsi con tutta la persona sul caro Pargoletto per imprimergli dolci baci, ma la costringe a soffermarsi nel punto stesso ed a trattenere perfino l' alito per timore di rompergli il sonno. Sembra ch' ella vorrebbe spingere gli occhi fuori dell' orbite per poterlo più attentamente mirare. Che grazia in quell' estatico sorriso, che la mostra fuori de' sensi e che in quel momento null' altro vede, null' altro sente fuori del suo diletto Gesù! Che mani di Paradiso son quelle che lo toccano appena coll' estremità delle dita, mentre il movimento di tutta la persona esprime l' ardente desiderio di stringerselo al seno! Per trovare una seconda figura della Vergine, che possa venire in paragone con questa, è forza di ricorrere nuovamente al pennello di Tiziano. Venezia tutta si è recata in folla nell' anno scorso alle Sale della R.

Pinacoteca per ammirarvi la famosa *Assunta* da lui dipinta prima dell'età di trent' anni, la quale a cagione del pessimo lume in cui trovavasi posta nella chiesa dei Frari, non si era mai potuta vedere, come lagnavasi fino dal suo tempo il Vasari nella vita di Tiziano. È questa una delle più belle figure, che vantar possa la moderna Pittura, anzi credo che converrebbe volar seco lei in Cielo per poter vederne l'eguale. Direbbesi essere composto il suo corpo di una sostanza eterea più leggiera dell'aria e delle nubi che la circondano; nè quasi ardiscono gli occhi cessar di mirarla per timore che si dilegui loro dalla vista in un baleno. Non mi affaticherò inutilmente a voler descrivere la bellezza e l'espressione di quella faccia divina, assorta in un' estasi deliziosa in cui traspare un resto di terrena umiltà, nè la purità delle forme di quel corpo celeste, che tutte appariscono per di sotto alla veste che la ricopre, e dirò soltanto a tutti quelli che non l' hanno ancor veduta:

Chi vuol veder quantunque può Natura
E il Ciel tra noi, venga a mirar costei.

Nell' esame da me fatto nel precedente Capitolo delle due Composizioni della Coronazione di spine e della riposizione nel Sepolcro, ho avuto occasione di ragionare della sublimità del suo stile nel delineare l'immagine di Cristo. Per timore adunque di annoiare i Lettori colla ripetizione delle cose medesime, non voglio far nuovamente parola di alcuna d' esse, nè dell' altro suo bellissimo Cristo della Cena in Emmaus, o di quello che si venera in

s. Rocco « il quale, *dice il Vasari*, ha avuto più » di elemosine che non guadagnò in tutto il tem» po di sua vita Tiziano ». Ma come potrei fare a meno di aggiungere alcuni cenni sulla celebratissima sua Pittura del *Cristo della moneta*? Ho la fortuna di avere in questo punto sotto gli occhi una copia della stessa eseguita dal Padovanino, le cui copie dei Quadri di Tiziano furono le tante volte acquistate per originali e formano anche adesso l'ornamento delle più cospicue Gallerie.

Le passioni veementi del cuore manifestandosi nei lineamenti della faccia con alterazioni evidenti e caratterizzate sono le men difficili da imitarsi; laddove le passioni temperate dell' intelletto, non producendo in essa che deboli alterazioni, il saper discernere e fissare col pennello le tracce fuggitive della loro azione è il più grande sforzo a cui possa giungere l'artifizio del Pittore. La perturbazione eccitata nell'animo di Cristo dall' atto maligno del Fariseo è appunto di questa spezie. Il momento dell' azione è quello in cui Gesù ricusando la moneta, pronunzia le famose parole: *quod est Caesaris Caesari*, *quod est Dei Deo*. Tre sono gli affetti diversi che traspariscono dalla faccia e dall' atteggiamento di Gesù: la penetrazione che gli fa scoprire l'ipocrisía del Fariseo; il disprezzo che risente per costui; la mansuetudine con cui riceve l'insulto. L'attenzione con cui tiene gli occhi acutamente fissati su di esso esprime evidentemente la penetrazione; il restringimento del labbro superiore accompagnato da un leggiero sogghigno denota

il disprezzo; apparisce la mansuetudine nella serenità del sembiante e nel dignitoso portamento della persona. Anche l' atteggiamento tranquillo della mano, che rimansi immobile all' offerta della moneta, concorre a sempre più manifestare i sentimenti di Gesù. Il contorno elettico della faccia e le forme quadrate della fronte e del naso imprimono in questa figura un carattere sublime misto di grazia e di maestà; siccome la larghezza del petto e delle spalle fa concepire la grandiosità delle forme di tutto il corpo, di cui la sola terza parte può vedersi nella Pittura. Tutto in somma presenta in essa l' immagine di un essere soprannaturale, che ti sforza tuo mal grado al rispetto ed all' ammirazione.

Può aver luogo anche nelle figure degli animali la scelta del disegno; differente, per cagion di esempio, dovendo essere il cavallo che si adopera nei lavori della campagna ed in altri usi servili, ed il destriero destinato all' esercizio dell' armi, che nella nobiltà delle forme e nella fierezza dei moti deve manifestare la sua generosità ed il suo ardire. Nè men difficile è il saper esprimere la diversità dell' indole assegnata dalla Natura a ciascheduna spezie di animali; parte essenzialissima della Pittura, la quale ha così frequentemente occasione di dover introdurre varie sorte di animali nelle sue Composizioni, ed in cui pochissimi sono stati i Pittori d' istoria che si sieno mostrati valenti. Quale sia stata l' eccellenza di Tiziano anche in questa parte, non vi è nessuno che lo ignori, e non mi dispensi dall' addurgliene qui le prove.

Ma ciò che non può essere pervenuto a cognizione che di pochi fra i miei Lettori, sono due mirabili sue Opere in cui sembra aver egli voluto far vedere che superava tutti i Pittori nell' arte di rappresentare i più difficili moti del Cavallo. La prima di esse è la celebre *Battaglia di Spoleti* perita nelle fiamme, che arsero nel 1577 la Sala del maggior Consiglio, e di cui adesso non ci rimane, che la sola bellissima stampa di Giulio Fontana. La seconda è la *Sommersione di Faraone*, di cui ho fatto menzione nel Capitolo precedente. Si osservano nel gruppo che rappresenta la cavallería dell' esercito di Faraone trenta e più cavalli posti tutti in una differente azione: quale di essi presenta il petto; quale la groppa, o la schiena; chi s' inalbera colle gambe davanti; chi tira calci colla testa sprofondata nel mare; altri si azzuffano insieme e mordonsi l' un l' altro, cosicchè non è possibile l' immaginarsi la figura del cavallo delineata in attitudini e scorci più veri, terribili e variati. Nè meno ammirabile di questa è la Composizione della battaglia di Spoleti, dalla quale si conosce come questo divino ingegno, posto nell' impegno di dover ripetere dei soggetti di uno stesso genere, sapeva trovar sempre nel tesoro inesausto della sua immaginazione nuovi e peregrini modi d' imitare la Natura. Fra tante stupende mosse di Cavalli, che attraggono a se l' occhio dello spettatore incerto su quale di essi debba fissare la sua attenzione, rimarcherò soltanto la figura principale del gruppo a sinistra, che rappresenta un Cavallo che

precipita giù da una rupe nel fiume, e sorprende per l'ardire e novità della mossa, vedendovisi mirabilmente espressa la furia della caduta, e lo sforzo violento che fa nel puntellarsi colle zampe davanti per volersi sostenere, mentre il Cavaliere, sbalzato per aria fuori di sella, stramazza nel fondo del burrone. Queste due figure sono tanto più degne di ammirazione, quanto più si considera che il Pittore non le avea potute certamente copiare dal vero; onde si viene a conoscere a qual segno aveva egli saputo rendere obbediente la mano alle inspirazioni della mente in qualunque più arduo soggetto della Pittura (1).

Che se l'arte di rappresentare con egual perfezione tutti i differenti caratteri della figura umana, come pure tutti gli oggetti animati o inanimati dell'Universo, è ciò che costituisce l'eccellenza del disegno; dopo di aver fatto vedere

(1) Offre questo gruppo un bellissimo esempio di ciò che intendeva il Vasari, lodando in certi casi *il tirar via di pratica*, ossia di maniera, dappoichè in que' soggetti che il Pittore non può avere presenti alla vista nell'atto del dipingere, trovasi necessariamente forzato a comporli *di pratica;* ma s'egli non possederà al pari di Tiziano e degli altri eccelsi Pittori vivacità d'immaginazione e giustezza d'occhio e di mano, e se non sarà spezialmente giunto, col mezzo delle continue e diligenti osservazioni sulle cose naturali, a stamparsele profondamente nella memoria, le sue figure e le sue mosse riusciranno false ed *ammanierate*, e per non avere saputo nasconder la *pratica* non vi apparirà minimamente l'imitazione della Natura.

Tiziano eccellentissimo nei caratteri nobili e sostenuti, converrebbe ora, per troncare il filo di quest' ormai troppo lunga discussione, prendere ad esaminarlo anche nei caratteri umili e rozzi, che in sì gran numero s' incontrano nell' universalità della spezie, e che occorre sovente al Pittore di dover introdurre nella varietà dei soggetti che imprende a rappresentare. E qui farebbe mestieri di passare in rassegna le figure de' suoi pastori, de' bifolchi e de' vecchi con cui ha saputo animare le scene de' suoi inimitabili paesi. Ma a che pro abusare maggiormente della sofferenza dei Lettori? Gli occhi infermi si ostinerebbero a non voler affisare lo sguardo in tanta luce, e per gli occhi sani parmi di aver detto anche più che non occorreva. Si trovano presentemente molti che mostrano di non tenere in alcun pregio il Disegno di Tiziano, perchè le sue figure non rassomigliano alle Statue antiche (1): poichè la moda regnante vuole che anche nella Pittura tutto abbia ad essere Statuino; Statuine le figure, Statuine le attitudini, Statuini i panneggiamenti, e Statua a poco a poco anche il Pittore. È questi un andazzo che passerà col tempo come tanti altri, e dovranno, o presto o

(1) L'Albani in uno de' frammenti del suo Trattato di Pittura riportati dal Malvasia dice parlando di Rafaello, che se fosse vissuto di più *avrebbe posto mano a un raffinamento più tenero, e un poco più accostato alla Natura, oggetto, e scopo principalissimo di Tiziano, e Coreggio, che meglio per loro fu il non impacciarsi colle Statue.*

tardi, riprendere loro mal grado i Pittori l'antico, ed oggi pur troppo abbandonato studio della Natura.

Si pongano adunque da una parte le Opere di Tiziano, e dall'altra il giudizio proferito dal Vasari, e ripetuto ciecamente senza mai volerlo esaminare da una serie di parziali o inconsiderati Scrittori; e si pronunzii finalmente da chiunque è fornito delle qualità necessarie onde poter ben giudicare, una ragionata e definitiva sentenza.

CAPITOLO III.

Del colorito di Tiziano, e dell' importanza del colorito nella Pittura.

Sono arrivato ad un passo della mia Opera in cui, deposte le parti litigiose di contradditore, potrò gustare finalmente la soddisfazione di essere con tutti d' accordo intorno al merito di Tiziano. La sua fama in questa parte gli viene assicurata dal possesso tranquillo di tre secoli; poichè dal giorno in cui il fascino del suo colorito incominciò ad eccitare lo stupore universale del Mondo, non si trovò finora chi ardisse contrastargli il primato in questa parte della Pittura (1). Che cosa potrei adunque io aggiungere su di tale argomento? Dovrò forse affaticarmi ad esaltare la sua inarrivabile eccellenza nel saper rappresentare tutti gli oggetti visibili coi veri colori della Natura? Sarebbe ciò un portar nottole ad Atene, ed un voler abusare del tempo e della toleranza dei Lettori. O adoprerò più tosto tutto il mio studio nel tentar di scoprire la qualità de' suoi colori e delle sue

(1) *Pingendique modo grandi, et tractanda colore*
Corpora, amicitiamque, gradusque, dolosque colorum
Compagem ita disposuit Titianus, ut inde
Divus appellatus, magnisque sit honoribus auctus
Fortunaeque bonis.

Dufresnoi de Arte graphica.

imprimiture, l'artifizio dei ritocchi, il maneggio del pennello, e tutto ciò in somma che formava il meccanismo del suo dipingere? Vana ed oziosa investigazione nella quale hanno impiegate inutilmente le loro applicazioni moltissimi Pittori (1).

(1) Narra il co. Terzi (*Vite degli Archit. Pitt. e Scult. Bergamaschi*) nella vita del celebre Ritrattista Ghislandi, che costui per voler iscoprire con quai mezzi fosse giunto Tiziano a trovare quella lucidezza e trasparenza che ammirasi nelle sue carnagioni, e se ciò dipendeva dall'ordine con cui distendeva sulla tela i colori, o dalla qualità delle sue imprimiture, finì di guastare senz'alcun frutto una bellissima testa che possedeva di questo gran maestro. Anche gl'illustratori del Museo Napoleone (Signori Visconti e David), parlando del famoso Quadro della coronazione di spine, si esprimono in tal modo: *Jamais dans aucun tableau la chair ne fut mieux, ou aussi bien de la chair, que dans la figure du Christ. Les couleurs sont raprochées, mélées, fondues aussi parfaitement, que dans les ouvrages de la Nature. Comment l'Artiste a t'il opèré? Il est presqu' impossible de le reconnaitre. L'ordre des procedés, la trace de l'instrument se dérobent à l'oeil du maitre le plus habile. Cette figure n'est pas peinte, elle vit, elle respire, elle souffre au milieu des bourreaux.*

Tutto ciò che si può sapere di più certo intorno il metodo di dipingere di Tiziano rilevasi dal seguente passo del Boschini, il quale nelle sue *Miniere della Pittura Veneziana* riferisce quello che avea inteso dalla bocca del Palma giovine suo maestro, ch'era stato parecchi anni in sua gioventù alla scuola di Tiziano: «Mi diceva Giacomo Palma il » giovine, che Tiziano abbozzava i suoi Quadri con una » tal massa di colori, che servivano (come a dire) per far » letto, o base alle espressioni, che sopra poi li dovea fab» bricare, e ne ho veduti anch'io di colpi risoluti con

Imprenderò finalmente a dichiarare le cause delle bellezze del suo colorito, facendo osservare la sagacità con cui ha saputo maneggiare l'avvicinamento, il contrapposto, le degradazioni, le simpatíe, e le antipatíe dei varii colori? Quest'argomento è stato trattato con profondità di dottrina e di

» pennellate massicce di colori; alle volte d'uno striscio di
» terra rossa schietta, e gli serviva (come a dire) di mezza
» tinta: alle volte con una pennellata di biacca con lo stes-
» so pennello, tinto di rosso, di nero e di giallo, formava
» il rilievo d'un chiaro, e con queste massime di dottrina
» faceva comparire in quattro pennellate la promessa d'una
» rara figura, e in ogni modo questi simili abbozzi satolla-
» vano i più intendenti di modo, che da molti erano con-
» siderati per tramontana per vedere il modo di bene in-
» camminarsi nel pelago della Pittura. Dopo d'aver forma-
» ti questi preziosi fondamenti rivolgeva i Quadri alla mu-
» raglia, e ivi gli lasciava alle volte qualche mese senza ve-
» derli, e poi quando di nuovo vi voleva applicare i pen-
» nelli con rigorosa osservanza li esaminava, come se fossero
» stati suoi capitali nemici, per vedere se in loro poteva tro-
» var difetto, e scoprendo alcuna cosa che non concor-
» dasse col suo intendimento, se faceva bisogno spolpargli
» qualche gonfiezza, e soprabbondanza di carne, e rad-
» drizzargli un braccio, se nella forma l'ossatura non fosse
» così aggiustata ec. Così riformando quelle figure le ridu-
» ceva alla più perfetta simmetría, e dopo fatto questo, po-
» nendo le mani ad altro finchè quello fosse asciutto, fa-
» ceva lo stesso: e di quando in quando poi coprivali di
» carne viva, *riducendoli con molte repliche*; nè mai fece
» una figura alla prima, e soleva dire che chi canta al-
» l'improvviso non può fare verso erudito, nè bene aggiustato.
» Ma il condimento degli ultimi ritocchi era andar di quan-
» do in quando *unendo con sfregazzi delle dita negli estremi*

vere viste pratiche dal nostro Zanetti, cosicchè null' altro potrei fare, fuorchè ripetere le sue parole, ad esempio del celebre Lanzi nella sua Storia della Pittura. Parmi adunque che possa assai più conferire alla gloria di Tiziano il considerare di quanto peso sia il colorito nella bilancia della Pittura, e come la perfezione del medesimo si avvicini più al vero fine dell' arte, che non è quella del disegno. Se le riflessioni che sono per fare su tal proposito saranno trovate vere, se ne potrà inferire, che il più perfetto Colorista avendo posseduta la parte più essenziale e più difficile della Pittura, meriterà per conseguenza di essere posto al di sopra di ogni altro artefice, che siasi distinto nel disegno, o in qualunque altra parte della medesima.

Giustissima mi è sempre apparsa quella sentenza, che non possa separarsi il colorito dal chiaroscuro, formando essi una sola e medesima cosa. In fatti ove vi è luce vi è sempre colore, nè si può immaginar colore privo di luce. Come potrebbe il Pittore senza il soccorso del chiaroscuro

» *de' chiari, avvicinandosi alle mezze tinte, ed unendo una* » *tinta con l' altra:* altre volte *con uno striscio delle* » *dita poneva un colpo d' oscuro* in qualche angolo per » rinforzarlo, oltre uno striscio di rossetto, quasi gocciola di » sangue, che invigoriva alcun sentimento superficiale, e » così andava riducendo alla perfezione le sue animate fi» gure. Ed il Palma mi attestava *che nei finimenti dipin*» *geva più colle dita, che coi pennelli ec.* »

dar col solo colore risalto e rotondità agli oggetti, ossia rappresentare le forme dei corpi, e le varie loro distanze, apparenze e degradazioni? Non può egli a quest' uopo mettere vera luce, nè vere ombre sulla tavolozza, ma deve servirsi del bianco e del nero, che sono due colori, dalla perfetta mistione de' quali colle altre tinte, nasce la verità del chiaroscuro e del color locale, e l' armonía generale delle pitture. Una prova materiale di più dell' identità del colorito e del chiaroscuro ce ne offrono le incisioni de' Quadri, in cui scorgesi il bianco ed il nero, bene adoperati da un valente Artefice, giungere ad emulare quasi la forza del pennello e ad esprimere i varii tuoni e valori di ogni tinta locale. Ho voluto premettere queste brevi riflessioni, affinchè ritengasi che, trattando dell' importanza del Colorito, intendo sempre di abbracciare in questa parola anche il chiaroscuro.

Ora, domando io, qual è il fine principale della Pittura? non mi si potrà certamente negare ch' egli consista unicamente nel dilettare la vista col mezzo dell' illusione. *Le mérite plus important* (dice Du-Bos) *des Poèmes, et des Tableaux c'est de nous plaire; c'est le dernier but, que les Peintres, et les Poètes se proposent.* Se un Quadro non saprà attirare a se l' attenzione degli spettatori coll' imitazione perfetta della Natura, tutte le altre sue bellezze saranno inutili, perchè non verranno osservate da nessuno Il disegno, che rappresenta con sole linee i dintorni degli oggetti, non

può offrire alla vista che un simulacro imperfetto dei medesimi: ciò che comunica loro la vita è il colore. Dall' imitazione adunque dell' artifizio con cui la Natura dipinge le superficie di tutte le cose deriva in massima parte l' illusione della Pittura, ossia la fonte principale del diletto, che producono sui nostri sensi le sue rappresentazioni.

Internandosi sempre più in questa investigazione si viene a comprendere, che le bellezze del Disegno nascono dalle idee di ordine, di simmetría e di proporzione, le quali hanno bisogno di essere profondamente meditate prima che l'intelletto arrivi a scoprirne le relazioni, e divenga con ciò capace di riceverne delle grate impressioni. I piaceri dell'intelletto riescono però di gran lunga inferiori in forza e rapidità a quelli de' sensi, ond'è manifesto che le bellezze del Colorito, le quali agiscono immediatamente sul senso della vista, devono produrre un diletto più pronto e più vivo sugli spettatori di tutte le altre bellezze della Pittura. Il piacere che dà il Colorito può paragonarsi a quello che reca all'orecchio l' armonía della Musica, a cui vediamo mostrarsi tutti gli uomini egualmente sensibili; a differenza dei pregi di stile appartenenti ad una dotta ed artifiziosa composizione, che non possono venire gustati se non dai pochi intelligenti dell' arte musicale. Parmi adunque che deva stabilirsi come un canone fondamentale di tutte le arti imitative, che quelle parti di esse che influiscono più efficacemente sui sensi, sieno assai più importanti di quelle che agiscono soltanto sull' intelletto:

oltre di che, come ho detto in altro luogo, le bellezze della Pittura non possono penetrare nell' intelletto che per le porte degli occhi, di cui il solo colorito tiene le chiavi.

E siccome la Natura non falla mai nel modo di colorire gli oggetti, si viene anche da ciò a sempre più conoscere l' importanza del Colorito, poichè il minimo errore che commetterà in questa parte l' artefice, verrà subito ravvisato dagli occhi di ognuno, la qual cosa non succede degli errori del disegno. Qualunque abbenchè leggiera sproporzione nelle membra, ogni minima inesattezza, e perfino l' ineleganza di forme e di contorni, trattandosi di disegno, si sogliono caratterizzare col nome di errori. Noi osserviamo però, che la Natura nell' infinita varietà delle sue opere non si è mai voluta assoggettare al rigore di queste regole trovate dal gusto o dal capriccio umano: cosicchè una figura dipinta potrebbe contenere più di uno di questi errori, e rassomigliare contuttociò perfettamente alle opere viventi della Natura. In un migliaio adunque di spettatori quanti ve ne saranno capaci di ravvisarli? Pochissimi, ed anche questi tali avranno, forse, dovuto fare un attento esame dell' opera innanzi di poterveli scoprire. Che dovrà poi dirsi degli errori di anatomía, parte principalissima del disegno? Per giudicare se il Pittore abbia commesso un qualche fallo nella posizione o nella forma di un muscolo, e se in ogni possibile atteggiamento ognuno di essi si mostri in quel preciso stato d' azione o di riposo, che ricercherebbero

le sue funzioni, converrebbe essere fornito di tutta la dottrina anatomica di un eccellente Professore dell' arte salutare. Dico eccellente, perchè neppure tutti coloro che esercitano quest' arte possedono questa suppellettile di cognizioni; e tanti infelici storpiati dall' ignoranza del Chirurgo confermeranno la verità della mia osservazione (1). Per giudicare all' opposto delle bellezze del colorito, basta solo non essere ciechi: è questa una scienza comune a tutti gli uomini, i quali non hanno mai avuto bisogno di apprenderla da nessuno, imperocchè, come dice Quintiliano, *non magis arte traditur, quam gustus, aut odoratus* (2).

(1) Qual prova di ciò più evidente dell' esempio di Michelangelo? Aveva egli fatto uno studio profondo dell' Anatomía ed era giunto a conoscere perfettamente la posizione e la figura di tutti i muscoli; ma ossia per aversi voluto troppo fidare della sua memoria, ossia per il vezzo di far pompa in questa parte della sua dottrina, incorse frequentemente nell' errore di porli tutti in evidenza in quelle sue mosse terribili, e meritò perciò di venire sindacato da parecchi autorevoli Scrittori.

(2) Cicerone avea giustamente riflettuto nel suo Libro dell' Oratore, esser una cosa mirabile che passando tanta differenza fra un dotto ed un indotto nell' operare, ve ne sia poi così poca fra di loro nel giudicare: *Mirabile est cum plurimum in faciendo intersit inter doctum et rudem, quam non multum differat in judicando*. Il sig. Reynolds però volle provare il contrario col suo esempio; poichè essendo egli stato peritissimo nella Pittura, nel giudicare poi dell' importanza del colorito si è mostrato di un' opinione diversa affatto da tutto il genere umano. Dopo di avere sostenuto nel

In prova di ciò portiamoci ad osservare un Paese di Tiziano. Il fascino del suo pennello ti rallegra la vista e ti riempie il cuore d'inusitata dolcezza. Tutto concorre a risvegliarti nell' immaginazione i piaceri tranquilli della campagna: tutto ti raffigura un soggiorno beato di pace, fatto per essere l'asilo dei cuori sensibili. L'illusione non può essere più completa. Vedesi quasi l'aria campeggiare fra gli oggetti; gli alberi invitano la mano a cogliere il frutto, le acque del ruscello le labbra a spegnervi la sete; parti di udire il mugghiar degli armenti, il belar delle pecorelle, il cantar degli uccelli. Ecco là due amanti pastorelli seduti sul prato che vanno trastullandosi con due flauti che tengono nelle mani. Assorto in un'estasi

suo IV Discorso, che il Colorito delle scuole romana, fiorentina e bolognese è da anteporsi a quello della veneziana, a cui in questa parte non assegna che l'ultimo luogo, giunge ad asserire nel Discorso susseguente, che la bellezza del colorito, ch'egli con nuovo vocabolo chiama *Stile ornamentale*, è il contrapposto dello stile sublime; e che un Quadro *non può essere del genere sublime s' egli è ben colorito!!!*

Anche il sig. Mengs ha voluto dare una seconda mentita a Cicerone. Meritano le sue parole di essere riferite, acciò veggasi come a forza di raffinare ed alchimizzare i principii delle belle Arti si arrivi finalmente a toccare quel punto opposto del circolo, che confina coll'ignoranza: « Rafaello (dic' egli) riuscì debole colorista perchè non ebbe » nel colorito quegli esemplari, che trovò nel disegno, e » perciò fu costretto d'imitare la Natura ». Vol. I p. 154.

Evviva i novelli Riformatori della Pittura!

soave tu invidii la loro sorte; la tua mente ondeggia in mille idee deliziose ...... allorchè viene ad interrompere il tuo dolce sogno l'esclamazione importuna di un accigliato Censore: Che peccato, dic' egli, che quelle due figure sieno mal disegnate! La rotula del ginocchio sinistro del pastore apparisce un po' più in fuori che non dovrebbe mostrarsi in quella posizione; il malleolo destro è alquanto maggiore del sinistro; le dita delle mani della donna sono troppo lunghe, le linee dei dintorni troppo convesse... Che peccato, rispondo io, che tanta dottrina non ti giovi che a scoprire i pretesi difetti di un' opera, e ti lasci poi cieco a tutte le sue divine bellezze! Il tuo occhio erudito ha bisogno delle seste per misurare il Bello, mentre l' occhio ignorante, senz' altre regole che il diletto de' sensi e la commozione del cuore, giudica assai meglio del tuo delle vere bellezze della Pittura (1).

(1) È tanta la virtù del chiaroscuro, e la sua influenza nel disegno, che il Lomazzo non dubita di attribuirgli tutta la perfezione della Pittura: « Senza il chiaroscuro non vi » possono essere nelle pitture nè ordini, nè forme, nè pro» porzioni, nè moti, nè composizioni, e finalmente non » possono le figure aver la lor perfezione ». *Tratt. della Pitt. Lib. IV Cap.* 2., e nel *Capitolo precedente*: « Or tornando » a parlar dei lumi dico, che quantunque essi abbiano la » forza quando sono male intesi di levar ogni virtù al dise» gno, non però la virtù loro gli può essere dal disegno » levata: onde vediamo che essendo sparsi tutti i lumi per» fetti e proporzionati sopra un corpo mal disegnato posso» no con tutto ciò recare il maggior diletto ai riguardanti ».

Ma ciò che deve finir di persuadere sull' importanza del Colorito è il riflettere, che il disegno nella Pittura è un' apparenza prodotta dal solo artifizio del pennello, ossia dalla forza dell' ombre e dei lumi; la qual cosa manifestasi con tutta evidenza negli scorci; vedendosi talvolta una figura perfetta in tutte le sue parti, che apparirà all' occhio della grandezza di quattro, o cinque piedi, e che misurata sul piano perpendicolare della tela non sarà maggiore d' uno o due palmi. La riga in somma e le seste della Pittura sono poste nel pennello; e ciò è tanto vero che il Pittore dopo di avere delineati i contorni, deve necessariamente cancellarli

La forza della verità ha potuto strappare anche a Mengs la seguente confessione: « La parte del Chiaroscuro nella Pit- » tura è più necessaria di quel che si crede; essa viene com- » presa e distinta non meno che dagl' ignoranti che da- » gl' intendenti e dai savii; ma il Disegno è conosciuto sol- » tanto da questi ultimi ». *Vol. I. pag.* 56. Guai però alle Arti imitative, e spezialmente alla Pittura, il cui genere d' imitazione dev' essere il più prossimo ed il più somigliante di tutte alla Natura, se le loro bellezze non potessero venir comprese che dai soli Savii! Ammirabile in questo proposito è la sentenza di Quintiliano: *Docti rationem artis intelligunt, indocti voluptatem*. Lib. IX C. IV. Sembra aver egli voluto con ciò dichiarare, che gli Artefici, avendo per lo più la mente preoccupata dai pregiudizii dell' educazione e della scuola, e biasimando tutto ciò che non uniformasi alla loro pratica ed al loro modo di pensare, sieno meno atti a gustare le vere bellezze delle Arti, di quello che gl' imperiti, i quali non prendono consiglio che dalle loro sole sensazioni.

nell' atto di dipingere; onde osserva ingegnosamente a questo proposito il Boschini, che si potrà bensì col disegno formare un circolo, ma che senza il colorito non si potrà mai di un circolo formare una sfera.

È così naturale il piacere che reca a tutti gli uomini la bellezza del Colorito, che osserviamo i Poeti d' ogni Nazione aver principalmente ricavata da esso l' idea della perfetta bellezza. Ci vuol far conoscere Orazio la qualità che più gli piace nella sua Glicera? Eccovela:

Urit me Glicerae nitor
Splendentis Pario marmore purius.

Od. IV. Lib. II.

L' indomabile Achille rimane vinto dalla bianchezza delle carnagioni della sua schiava:

Serva Briseis niveo colore
Movit Achillem.

Od. IV. Lib. II.

Fra tutte le bellezze di Europa rimarcasi questa come la principale:

Sic et Europae niveum doloso
Credidit Tauro latus.

Od. XXVIII. Lib. III.

In altri due luoghi così descrive Orazio la bellezza di due garzoni romani:

Quum tu Lidia Telephi
Cervicem roseam, cerea
Laudas brachia, vae meum
Fervens difficili bile tumet jecur.

Od. XIV. Lib. I.

Nunc et qui color est puniceae flore prior rosae
Mutatus, Ligurine, in faciem verterit hispidam.
Od. X. Lib. IV.

Ascoltiamo anche il tenero Tibullo, il quale volendo fare il ritratto di un giovane apparsogli in sogno, trova appena oggetti in Natura da poter paragonare ai bei colori del suo viso:

Candor erat qualem praefert Latonia Luna,
Et color in niveo corpore purpureus,
Ut juveni primum Virgo deducta marito
Inficitur teneras ore rubente genas;
Et cum contexunt amarantis alba puellae
Lilia, et Autumno candida mala rubent.
Lib. III. Eleg. IV.

Volendo Virgilio formare il contrapposto della bellezza di Alessi colla bruttezza di Menalca non trova miglior modo che di confrontare il color bianco del primo col nero del secondo:

Quamvis ille niger, quamvis tu candidus esses.
Egl. II.

Enea parimente riconosce la madre alle sole rose del volto:

... *Et avertens rosea cervice refulsit.* Æneid. L. I.

Ed acciò veggasi che l' impressione che produce sui sensi il bel colorito è talmente inerente alla Natura umana, che per girare di secoli il gusto degli uomini in tal parte non è variato mai, piacemi di riportare altri due passi di due fra i più eccellenti moderni Poeti, il primo de' quali sforzandosi di rappresentare in Armida l' immagine della perfetta bellezza, così la descrive:

Dolce color di rose in quel bel volto
Fra l' avorio si sparge e si confonde . . . .
Mostra il bel petto le sue nevi ignude ,
Onde il foco d' amor si nutre e desta ec.
Tasso C. IV.

Ecco la pittura che fa il divino Ariosto delle bellezze di Olimpia:

Vinceano di candor le nevi intatte ,
Ed eran più che avorio a toccar molli :
Le poppe ritondette parean latte ,
Che fuor de' giunchi allora allora tolli ;
Spazio tra lor tal discendea , qual fatte
Esser veggiam fra picciolini colli
Le ombrose valli in sua stagione amene ,
Che il verno abbia di neve allor ripiene . C. XI.

Nè punto dissimile da quello de' Poeti è il linguaggio che tengono gli antichi Scrittori , il quale farà fede che riguardavano anche gli Antichi la bellezza del Colorito come la più importante ed essenziale della Pittura . Odasi un gravissimo Autore : *Enimvero sicut in Picturis* COLOR PLUS AFFICIT QUAM LINEAE PROPTER SIMILITUDINEM CORPORIS , ET FALLENDI APTITUDINEM . Plutar. de audiendis Poetis .

Anche Cicerone nella famosa Venere di Apelle esalta sopra di ogni altra parte la bellezza del Colorito :

In Venere Coa corpus illud non est, sed simile corpori , nec ille fusus , et candore mixtus rubor sanguis est , sed quaedam sanguinis similitudo . De Nat. Deor. Lib. I.

Addurrò finalmente l'autorità di un altro celebre Scrittore, le di cui opinioni in tal materia sono considerate come altrettanti Oracoli del buon gusto, il quale ha voluto additare colle seguenti parole ai Pittori in che consista la bellezza principale del corpo umano:

Corpus hominis id demum pulcrum esse, in quo non eminent venae, nec ossa numerantur, sed temperatus ac bonus sanguis implet membra, et exsurgit toris, ipsosque nervos rubore tegit, et decore commendat. Quintil. de causis corrupt. Eloq. C. 21.

Che se girando all' intorno lo sguardo sulle bellezze della Natura, in una notte serena di estate alziamo gli occhi al Cielo, la prima cosa che ci colpisce è il colore azzurro della volta celeste seminata di stelle auree e scintillanti: e se il disco argenteo della Luna spuntando dall' Orizzonte viene ad illuminare questa scena sublime, nuotano allora i nostri occhi in un mare di delizie! Se poi in una bella giornata di Primavera abbassiamo la vista sul terreno, quale delizioso spettacolo ci offre il verde dei prati smaltati di mille vario pinti fioretti! Sì, è inutile il negarlo: la suprema voluttà dell' occhio è riposta nel colore, e se i Correttori della Natura non giungono a mutare le leggi della nostra fisica organizzazione, ogni loro sforzo per renderci più sensibili alle bellezze del Disegno che a quelle del Colorito, non potrà riuscire che inutile e vano (1).

(1) *Le Peintre qui doit être un imitateur parfait de la Nature doit regarder le coloris comme la partie la plus*

Credo anzi che l' inclinazione universale che hanno gli uomini per il bel colore, sia la vera causa per cui sebbene Tiziano siasi mostrato eccellentissimo in tutte le parti della Pittura, venga contuttociò principalmente esaltata la perfezione del suo colorire. L' animo dello spettatore alla vista di un Quadro di Tiziano, rimanendo tutto assorto nella perfetta imitazione del colorito della Natura, non ha tempo di rivolgere la sua attenzione sull' esame del disegno e dell' altre parti della Pittura. All' opposto la vista dei Quadri della Scuola romana, lasciando i sensi degli astanti in uno stato di tranquillità opportunissimo ad esercitare le operazioni dell' intelletto, la loro sagacità ha tutto l' agio di occuparsi a scoprirvi per entro ogni sorte di bellezze. Laonde chi vi ammira la sublimità dell' invenzione, chi l' estetico dell' espressione, chi la perfetta imitazione delle Sculture antiche ec. ec. ec. dal che si viene a conoscere, che le suddette Pitture contengono tutti i pregi, eccettuato però quello della illusione.

essentielle de l' Art: dans le fait il étudie la Nature pour l' imiter, et il ne pourrait pas l' imiter si elle n' etait pas visible, et elle ne serait pas visible si elle n' etait pas coloriée. Chacun sçait que dans cette partie très-essentielle de la Peinture le primat est accordé par le consentement universel à l' Ecole venitienne, dont la principale lumière est Titien, lequel a surpassé tous dans l' armonie, et la force du coloris, de sorte que on peut dire, qu' il est parvenu à égaler la Nature.

De-Piles, Dissertation sur les plus fameux Peintres p. 62

CAPITOLO IV.

Della Prospettiva e della Dottrina anatomica di Tiziano.

Regula certa licet nequeat Prospettica dici,
Aut complementum Graphidos, sed in arte levamen,
Et modus accelerans operandi; at corpora falso
Sub visu in multis referens mendosa labascit.
Nam Geometralem nunquam sunt corpora juxta
Mensuram depicta oculis, sed qualia visa.
Dufresnoi. De Arte graphica.

La schiettezza con cui ne' precedenti versi ha voluto accennare Dufresnoi gl' inconvenienti che nascono dall' applicazione rigorosa delle regole della Prospettiva lineare alla Pittura, ha eccitata la dotta bile del conte Algarotti, il quale è giunto ad accusarlo *di non aver conosciuta la natura della sua Arte, nè quella della Prospettiva* (Tratt. del. Pitt. Cap. della Prospett.). Ma se il conte Algarotti nel dettare il suo Trattato di Pittura in vece di voler farci ammirare la sua enciclopedica erudizione si fosse proposto il modesto fine di esser utile alla gioventù, avrebbe confessato anch' egli, che tutte le sue profonde dottrine matematiche, ottiche, anatomiche ec. non possono riuscire che di poco o nessun giovamento ad un Pittore. Lo stesso rimprovero convien fare allo Scrittore del *Saggio Elementare* ec. menzionato in uno de' precedenti Capitoli,

il quale non contento di avere consigliato ai giovani l' uso del compasso e delle misure geometriche nel disegnare la figura umana, vorrebbe di più persuaderli a tirarne in prospettiva tutte le parti col mezzo delle flessioni e degl' instrumenti matematici inventati da Alberto Duro, de' quali non fecesi uso che nell' infanzia della Pittura (1). Sembrami adunque che si potrebbe giustamente

(1) Intendesi con questi precetti ad introdurre anche nella Pittura la superstizione di alcuni cruscanti in fatto di lingua, i quali pretendono che l' italiana favella abbia avuto nascita vita e morte nel solo corso di un secolo, e di un secolo rozzo ed ignorante come il trecento.

Il più curioso è poi, che quest'Autore, che dice di aver posto molto studio sui Trattati di Alberto Duro, non siasi avveduto che lo stesso Alberto confessa l' impossibilità di porre in pratica le sue regole nella Pittura. Ecco le sue parole ch' io trascriverò dal Libro intitolato *Ricchezze dei pennelli italiani* (pag. 216) del Pittore perugino Scaramuccia, perchè confesso che non ho avuto il coraggio di andarle a pescare nei polverosi Volumi del Durero: « Avverti » bene che si troveranno non poche difficoltà dal Pittore, » che starà attaccato a queste regole, e perciò le dette figure » non ad altro fine sono state da me poste, che per un » incamminamento colla pratica del giudizioso Pittore..... » Egli è quasi impossibile che l' Artefice in ogni figura pos» sa usar le suddette misure, e nell' innumerabile stuolo » delle membra tanto particolar ricercamento, e però gli » occhi addottrinati stanno in luogo delle buone regole ».

Anche il giudizioso Armenini dopo di averne riferite alcune ne' suoi *Precetti di Pittura* (pag. 96) soggiunge: » Le ho volute registrare, abbenchè nella Pittura per ogni » poco di scorcio che si faccia, si smarriscono gli ordini,

ritorcere ad essi l'accusa *di non conoscere la natura dell'Arte*, *nè quella della Prospettiva*, poichè mostrano d'ignorare che il disegno in Pittura non può rappresentare le forme degli oggetti quali realmente sono, ma soltanto quali appariscono alla vista, *qualia visa*; formandosi le loro parti di minimissimi gradi che non si possono misurare con regole matematiche o aritmetiche, ma con quelle unicamente dell'occhio, della pratica e del giudizio (1). Nè Dufresnoi è stato il solo a condannare l'abuso delle sottigliezze della Prospettiva, poichè uno Scrittore più antico, e la cui autorità in materia di pratica deve prevalere a quella di tutti i più ingegnosi letterati del Mondo, ne aveva lungamente discorso e con molta sodezza di ragioni. È questi il Vasari, di cui voglio riportare le parole nel principio della Vita di Paolo Uccello antico Pittor firentino.

» Paolo Uccello sarebbe stato il più leggiadro e ca-
» priccioso ingegno che avesse avuto da Giotto in
» qua l'arte della Pittura, se egli si fosse applica-
» to tanto nelle figure degli uomini, quanto si af-
» faticò e perse il tempo nelle cose di prospetti-
» va, le quali ancorchè sieno ingegnose, chi le
» segue troppo getta il tempo, affatica la natura,
» e sebbene pare a molti che i Pittori valenti non le
» usino, il che è vero ».

(1) « Quella vivacità di operare che spirito in Pittura
» si chiama, difficilmente colla correzione accompagnasi, non
» avendo in ciò il Pittore regola certa come ha lo Scultore
» per cagion *degli scorti, che le seste in mano non giovano*. Zanetti Pitt. Venez. Lib. II.

» e l' ingegno empie di difficoltà, e bene spesso
» di fertile e facile lo fa tornar sterile e diffici-
» le, e se ne cava la maniera secca e piena di
» profili .... E non è dubbio che chi con gli stu-
» dii troppo terribili violenta la Natura, tutto quel-
» lo che fa non par mai fatto con quella facili-
» tà e grazia che naturalmente fanno coloro che
» temperatamente, con una considerata intelligen-
» za mettono i corpi a' luoghi loro, fuggendo cer-
» te sottigliezze, che più presto recano alle Opere
» un non so che di secco, di stentato, di difficile,
» di cattiva maniera *che muove a compassione*
» *chi le guarda piuttosto che a meraviglia*; perchè
» l' ingegno vuol essere affaticato quando che l' in-
» telletto ha voglia di operare, *e che il furore è*
» *acceso*, perchè allora si vede uscirne parti ec-
» cellenti e meravigliosi, e concetti divini ».

Nè maggior avvertenza mostrano di aver posta questi Scrittori intorno ai fenomeni dell' Ottica naturale, poichè incominciando dallo stesso meccanismo della visione, tutto è per noi contraddizione e mistero in quest' operazione della Natura. Tutti sanno che le immagini degli oggetti si dipingono a rovescio sulla retina dell' occhio e che col mezzo soltanto del tatto e dell' esperienza ci avvezziamo a poco a poco a rettificare l' errore del senso, ed a vederli nella loro giusta posizione. Impenetrabile del pari è il modo con cui impariamo a discernere le grandezze reali dalle apparenti; nè si potrebbe spiegare con quel principio di Ottica, che l' apertura dell' angolo che forma nell' occhio la

piramide visuale sia per esso la misura delle suddette grandezze. Se ciò fosse vero, due oggetti uno alto quattro piedi e l'altro dieci, veduti in distanza tale l'un dall'altro che vengano a formare, per esempio, un'angolo di 25 gradi, dovrebbero essere da noi giudicati di grandezza eguale: e viceversa fra due oggetti eguali, posti in tal distanza fra loro che il più vicino formi un angolo maggiore del doppio del più lontano, il primo dovrebbe necessariamente essere da noi giudicato il doppio maggiore del secondo. Non è adunque che in virtù del confronto che facciamo cogli oggetti interposti, e della degradazione della luce e dei colori, che impariamo a congetturare le varie distanze e le grandezze reali degli oggetti. Donde si viene a conoscere l'importanza grandissima della Prospettiva aerea, ossia del Chiaroscuro, la quale può sola supplire alle imperfezioni della Prospettiva lineare e produrre anche in questa parte l'esatta imitazione della Natura.

Che se nella Pittura si dovesse starsene rigorosamente attaccati ai precetti della Prospettiva lineare, riuscirebbe impossibile di poter combinare il punto della distanza colla situazione in cui trovasi collocato l'occhio degli Spettatori. In qualunque sito abbia inteso il Pittore di voler collocare il punto della distanza, egli non può essere, seguendo le leggi della Prospettiva, che quel solo a cui concorrer devono i raggi, che si staccano da tutte le parti della Composizione, ossia, come dicono i Prospettivi, il vertice di tutte le piramidi

visuali. Ad ogni minimo grado adunque che si scostasse l'occhio da quel punto, gli angoli facendosi maggiori o minori, anche le proporzioni degli oggetti gli dovrebbero apparir cangiate, e sbagliato per conseguenza l'effetto della Prospettiva. Eppure in fatto succede tutto l'opposto, attesochè in qualunque sito si voglia collocare lo spettatore, egli non si accorge punto di tali trasformazioni, e gli oggetti conservano sempre alla sua vista le medesime proporzioni.

Maggiori poi di gran lunga sarebbero gl'inconvenienti a cui si andrebbe incontro nel voler determinare secondo il rigore delle Leggi predette il punto della veduta. Figuriamoci di osservare dipinta una battaglia di mare, e sia posto il Quadro in tale altezza, come accade sovente, che il nostro occhio trovisi più basso del piano geometrico della Pittura. O gli oggetti saranno elevati sopra di un piano inclinato verso di noi, ed in questo caso dovrà parerci che l'acqua del mare si rovesci tutta sopra il nostro capo; o verranno rappresentati sopra di un piano orizzontale, ed in allora le parti inferiori degli stessi non potranno essere da noi vedute, come succederebbe in uno specchio posto alla medesima altezza; ed a misura che il Quadro si andasse sempre più innalzando, anche le parti superiori degli oggetti dovrebbero andarvisi gradatamente immergendo e finire di togliersi a poco a poco interamente dalla nostra vista (1).

(1) Parlando il Zanetti dei portelli dell' Organo di

Volendo adunque essere ligio il Pittore alle regole geometriche non potrebbe fissare che un solo punto di veduta per tutti i suoi Quadri, quello, cioè, a dirittura dell'occhio dello spettatore, perchè in questo modo le cose dipinte gli appariranno ad un piano eguale con esso lui. Tale è per l'appunto il suggerimento dell'Alberti, il quale per trarsi d'impaccio da queste difficoltà non ha saputo ritrovare un espediente migliore. Il celebre Zanotti poi nel suo Trattato di Prospettiva se ne sbriga in vece con molta disinvoltura dicendo: *che queste sono cose in cui la teoria e la pratica non si accordano insieme* (p. 147) (1).

Nè si potrebbero conciliare in modo alcuno queste contraddizioni senz'ammettere il principio di una tacita convenzione fra il Pittore e l'immaginazione dello Spettatore, il quale deve sempre figurarsi di vedere il Quadro dal punto di vista

s. Sebastiano dipinti da Paolo Veronese osserva che « Paolo » seguendo il rigore della Prospettiva finse il punto della » veduta assai basso; ma in questi casi è più da lodarsi chi » servendosi delle licenze pittoresche si parte da questa leg- » ge, poichè se la ragione è contenta *il senso alcuna volta* » *si sente offendere stranamente* ». Pitt. Venez. Lib. II.

(1) *La pluspart de ceux qui savent la Perspective voulant la pratiquer trop reguliérement font bien souvent des choses qui choquent la vue, quoi qu'elles soyent dans les regles. Il y a méme grande apparence, que les Architectes, et les Sculpteurs du temps passé ne s'en sont pas bien trouvés, et qu'ils n'ont pas suivi le Géometral autant que la Perspective l'ordonne.*

De-Piles, Rèmarq. sur l'Art de la Peint. Rèmarq. 117.

necessario, e non da quello in cui egli trovasí accidentalmente collocato. Ciò non deve recare la minima sorpresa a chiunque riflette, che gli stessi inverisimili, e forse anche maggiori, sono comuni a tutte le arti imitative, e che senz' ammettere il principio della tacita convenzione suaccennata non si potrebbero eseguire la maggior parte delle finzioni della Musica e della Poesía. Chi non comprende l' improbabilità di udir a favellare nella Tragedia Cesare e Catone in lingua italiana ed in versi, e di fare che nel Dramma musicale Temistocle e Cleopatra muoiano cantando? Eppure l' immaginazione degli spettatori, illusa dall' artifizio del Musico e del Poeta, non ha tempo di accorgersi di queste assurdità, ed abbraccia con trasporto l' inganno, purchè le venga in esso offerta un' ingegnosa immagine del vero della Natura.

Queste verità mi confermano sempre più nella massima, che non diasi per le belle Arti peste peggiore di quella schiatta di Pedanti, i quali confondendo la natura delle Scienze che si fondano sul *Vero*, ed hanno per oggetto il convincimento della ragione, con quella delle arti imitative che devono necessariamente adoperare il *falso* per generare l' illusione (1), vorrebbero pesare sulla

(1) Dopo di averci le mille volte ripetuto (dirà forse un qualche superficiale lettore) che il *vero* della Natura è l' unica materia delle rappresentazioni della Pittura, come puoi adesso affermare ch' ella deve necessariamente servirsi del *falso* onde generar l' illusione? I lettori assennati però

bilancia dell' orefice le nostre sensazioni, misurare col compasso del Geometra le inspirazioni del genio, e far nascere da una serie di numeri, di triangoli e di quadrati il diletto dei sensi e la commozione del cuore.

Mi è sembrato opportuno di premettere queste generali osservazioni intorno all' abuso dei precetti della Prospettiva lineare, onde far ammirare anche in questa parte il fino giudizio ed il gusto del nostro Pittore. Nel tempo della gioventù di Tiziano erano in voga i precetti e gli scritti del Foppa, dello Zenale di F. Luca dal Borgo, e di Alberto Duro, i quali pretendevano d' insegnar a disegnare e porre in prospettiva la figura umana per via di regole matematiche: dottrine morte insieme coi loro Autori e che non furono mai poste in pratica fuorchè da qualche dozzinale ed oscuro artefice. Il di lui discernimento seppe però guardare col meritato disprezzo queste vane e sofistiche speculazioni, ed attenersi in vece nella parte della Prospettiva alla fedele imitazione delle illusioni del senso, ossia alle leggi dell' ottica naturale. Conobbe egli che da quella parte del colorito, che

conosceranno facilmente, che questa obbiezione procederebbe dal confondere i mezzi con il fine dell'Arte. L' artifizio della Pittura intende ad ingannare continuamente la vista, ed a far emergere dal *falso* la rappresentazione del *vero*: laonde se gli anzidetti Scrittori avessero riflettuto a verità così ovvie e materiali, si sarebbero anch' essi convinti, che le misure geometriche non possono aver nulla di comune colle illusioni del senso, e col meccanismo del pennello.

chiamasi col nome di Prospettiva aerea, dipende l'effetto della giusta degradazione dei piani e delle apparenti diminuzioni degli oggetti, onde pose in questa parte essenzialissima tutta la sua applicazione, a segno di diventarne maestro singolarissimo e principale. E perchè non soleva egli mai muovere passo nell' Arte senza prima consigliarsi col Vero, era suo costume di formarsi de' modelli di ogni sua composizione; notizia che ci è stata trasmessa dal Lomazzo, il quale racconta « che Tiziano per » formare le sue Prospettive servivasi di figure di » legno, di terra o di cera, collocandole a loro » luoghi, e da quelle cavava le positure ». (*Tempio del. Pitt. Cap. XV.*) (1). Aveva la massima di fissare quasi sempre il punto di distanza molto da vicino, acciò le figure poste nel primo piano apparissero grandi e terribili, e trionfassero le principali. Per formarsi un' idea del suo artifizio in questa parte, basterà osservare la famosa Tavola

(1) Si racconta anche di Coreggio che valevasi dell' opera del plastico Begarelli per fargli eseguire i modelli di tutte le sue figure. Quanto a Rafaello, essendosi scoperta nel disegno d' un suo Quadro una scala di proporzione, ciò ha bastato per affermare ch' egli avesse fatto uno studio profondo di Prospettiva e di Geometría. Quest' asserzione però non accordasi molto con quello che di lui racconta il Vasari nella sua vita, cioè che nel dipingere il Quadro della Scuola d'Atene, ebbe bisogno di farsi segnare nel campo dal suo parente Bramante tutte le parti dell'Architettura. Ma chi oserebbe in questo secolo di porre in dubbio che non si sieno trovate raccolte nel *solo* Rafaello tutte le immaginabili perfezioni della Scienza, dell'Arte e della Natura?

di s. Gio. Battista nel Deserto, in cui la figura del Santo, posta sul davanti ad una distanza molto breve ed ottusa, fa perdere a tutti gli oggetti dei piani posteriori, a segno di farci vedere nel breve spazio della tela un campo di un'immensa profondità; ed all'opposto la picciolezza degradata degli altri oggetti accresce a dismisura l'apparenza di grandezza della figura principale. Il suo costume poi di servirsi per lo più di lumi bassi ed abbacinati concorreva mirabilmente allo stesso effetto, rilevandosi assai più in questi lumi le minutezze delle parti delle figure vicine, e rimanendo adombrate quelle degli oggetti lontani poste nell' incertezza del *vedi*, *e non vedi*, per cui giunge al colmo l'illusione della Prospettiva. Anche in quella parte di essa che si applica all' Architettura mostrò la sua dottrina e lo studio posto in tutte le discipline attinenti alla sua professione: poichè ogni qual volta ricercavalo il Soggetto inventava con proprietà singolare campi di nobilissime Architetture, come può vedersi, fra molte altre, in due opere dipinte per il Re di Spagna, cioè il Supplizio di Tantalo, e Ruggero a cavallo dell' Ipogrifo che libera Angelica dal Drago, la prima delle quali è stata intagliata dal Bonasone, e la seconda da Cornelio Cort; e sono due stampe corrispondenti alla celebrità dei loro Autori. Scorgesi nella seconda la veduta della Città a sinistra col recinto delle sue mura, dietro a cui ergesi una fuga di Edifizii, che vanno declinando gradatamente fino all' ultimo orizzonte: mentre su di un

colle a destra separato dalla Città dagli archi di lungo Ponte, formano mirabile contrapposto le reliquie di antiche fabbriche, in mezzo a cui s' innalzano colonne corintie colle loro cornici, nicchie adorne di statue, e Ordini variati di volte sovrapposte l' une all' altre, che fanno concepire un' idea meravigliosa della magnificenza di quella parte della Città. Nella pittura parimente del Tantalo rappresentò nel fondo del quadro la Città di Dite tutta in fiamme, e bagnata dalle acque del lago di Averno, della quale fa parte l' esteriore di magnifico anfiteatro diviso alla foggia degli Antichi in più Ordini, composti di una serie di archi per entro a cui scorgesi andar degradando una fuga di archi minori, ed in vicinanza innalzasi altra maestosa mole rotonda che risveglia la memoria del Settizonio, e del Mausoleo di Adriano: tanto ricco era il capitale di erudizione e di cognizioni architettoniche, di cui avea fatto tesoro nella mente onde giovarsene all' uopo per variare e nobilitare i campi delle sue Pitture!

Concludiamo. Il suo ingegno perspicace comprese di buon' ora che un quadro dipinto dev' essere una copia dello stesso quadro formato dalle mani della Natura sulla retina del nostro occhio, come scorgesi nelle rappresentazioni della Camera ottica, in cui la lente di vetro fa le veci dell' umor cristallino; che la Natura lungi dal procedere in queste operazioni per via di regole matematiche, ha voluto assegnare all' immaginativa la principal parte nel meccanismo della visione; ch' essa, per

addottrinar l' occhio a distinguere le grandezze reali dalle apparenti, si è servita unicamente dei varj gradi d' intensità, o diminuzione della luce e dei colori; che per conseguenza il Pittore osservante delle sue leggi deve sforzarsi d' imitare anche in questo il sublime suo magistero. Col mezzo di tali avvedimenti potè far giungere al colmo l' illusione e meritare (per ripetere l' energica espressione adoperata in tal proposito dal Lomazzo) *di essere amato dagli uomini e odiato dalla Natura*.

Dopo di aver veduto Tiziano grandissimo nella Prospettiva, passeremo a vederlo sempre a se stesso eguale anche nella scienza pittorica della Notomía.

Se riguardasi la Notomía come quella facoltà che insegna a conoscere la struttura del corpo umano e l' uso delle sue parti, sarebbe stoltezza il disputare s' ella sia o no necessaria al Pittore. Convien però qui fare una distinzione. Altro è la cognizione universale della scienza che spetta al Medico ed al Chirurgo, ed altro è quella della sola parte di essa, di cui deve far uso il Pittore. Imperocchè non potendo formare l' oggetto delle sue rappresentazioni che il solo esteriore del corpo umano, può essere conveniente di esaminare se sia più giovevole per tal fine al Pittore di rivolgere il suo studio e le sue diligenti osservazioni sul nudo vivente, piuttosto che sul cadavere scorticato e fatto in brani, come si pratica nelle scuole di Notomía. Un tal dubbio ecciterà probabilmente lo sdegno o la compassione di alcuni pettoruti sapienti, i quali mi grideranno con tuono

magistrale: che non si può imparar a conoscere la figura e la posizione delle ossa che dalla sola osservazione dello scheletro; nè l'origine e la forma dei muscoli senz' aver levata la pelle e la membrana carnosa sotto di cui stanno appiattati; e che senza conoscere l'ossatura da cui vengono determinate le proporzioni del corpo umano, come pure le ramificazioni dei muscoli, che sono le molle e gli ordigni che lo fanno muovere, non saprebbe il Pittore formare, nè porre in azione alcuna figura. Queste ragioni sembreranno ad essi convincentissime; quanto a me, se devo confessare il vero, non finiscono interamente di persuadermi. E quand' anche dovessi venir proverbiato come uno scrittore di paradossi, o come il campione dell' ignoranza dei Pittori, non voglio lasciare per questo di aggiungere alcune riflessioni per tutti quelli almeno che sono mossi a leggere da quello stesso oggetto che mi ha indotto a scrivere, il desiderio, cioè, di cercar di conoscere in ogni cosa la verità.

Osserverò adunque in primo luogo, che le preparazioni miologiche offrono la figura de' muscoli nello stato d'immobilità, e colle alterazioni inevitabili da essi sofferte nel passaggio dalla vita alla morte: *necque quicquam esse stultius* (dice Celso) *quam qualequid*, *vivo homine*, *est*, *tale existimare esse*, *moriente*, *immo jam mortuo:* laddove ciò che più importa al Pittore è di studiare attentamente le forme che presentano alla vista sotto gl'integumenti del corpo vivente, ed il vario

meccanismo con cui eseguiscono le innumerabili loro funzioni. Ognuno sa, che a seconda dei diversi movimenti i muscoli si allungano, si accorciano, s' ingrossano, si assottigliano, e variano continuamente di aspetto, passando dal piano al convesso, dal rotondo all' angolare *ec.* Dall' inspezione adunque del cadavere o delle preparazioni anatomiche non può imparare il Pittore a conoscerli che in quello stato e sotto quell' aspetto che mai gli occorrerà di doverli rappresentare.

Rifletterò in secondo luogo, non esser vero che anche nel nudo vivente, e spezialmente nei corpi adusti e scarsi di adipe, non si possa discernere la posizione e l' appiccamento delle ossa col mezzo dei rilievi e delle ammaccature che improntano le loro figure sull' esteriore della pelle. Sono anzi di opinione che un Corso di Notomía pittorica eseguito sopra modelli viventi, de' quali si possono variar a piacere le posizioni e le attitudini, porgerebbe al maestro tutta l' opportunità di apprendere al giovane non solo la nomenclatura delle ossa e dei muscoli principali, che sono quelli appunto collocati nella parte esteriore del corpo umano, ma di additargliene anche le posizioni, le diramazioni, gl' incrociamenti e le varie apparenze che fanno nascere sulla superficie del nudo, passando dallo stato di riposo a quello di azione. Dallo studio soltanto dell' esteriore dell' uomo vivo parmi adunque che possa imparare il Pittore a rappresentare le parti solide del medesimo, non già quali sono, chè sarebbe cosa troppo sconcia e deforme,

ma quali si mostrano al di fuori negl' individui di ogni età, sesso o corporatura, posti in qualsivoglia posizione o atteggiamento. E qualora col mezzo di continue e diligenti osservazioni avrà egli acquistata perfettamente una tale cognizione, non gli accaderà così facilmente di commettere di quegli errori in cui sono incorsi alcuni dei primarii Pittori, e fra questi lo stesso Michelangelo, ad onta dello studio da essi fatto sulla notomía dei cadaveri; vedendosi spesso nelle loro pitture i muscoli di ogni figura, abbenchè di costituzione o di età diversa, disegnati colle stesse forme o posti tutti in azione nel medesimo momento, che sono annoverati fra i più gran solecismi del disegno di figura. Ma ciò che termina di convincermi del poco giovamento che possono recare questi studii al Pittore, è il riflettere che nell' atto *che il furore è acceso* (come si esprime il Vasari) e ch' egli getta rapidamente sul foglio i primi delineamenti della Composizione, egli non può avere grand' agio di pensare al meccanismo *del ventre e della coda*, nè all' esatta posizione del muscolo *gastrocnemio*, o del *masteoideo*, i cui soli barbari nomi basterebbero a porre in fuga inorridite le Grazie e le Muse. Sedato quel primo furore che accompagnar suole l' istante della creazione, rivede ad animo posato il Pittore il suo schizzo, e lo va correggendo col confronto del vero e colla presenza di un modello; e tale, se mal non mi appongo, è stata sempre la pratica di tutti gli eccellenti artefici da Dedalo fino a Canova.

Mi si permetta un' ultima riflessione. Tutti

convengono che una delle cause principali della straordinaria perfezione a cui pervennero gli antichi nella Pittura e nella Scultura, sia stato lo studio continuo del nudo, ch'essi avevano l'opportunità di osservare a tutti i momenti nelle palestre, nei ginnasii e ne' pubblici spettacoli del disco, della lotta e del corso. Pare in fatti dimostrato che anche nel secolo di Pericle e di Alessandro la cognizione della Notomía del corpo umano avesse fatto assai pochi progressi presso ai Greci: la sola autorità di Aristotele può bastare a porre fuor di ogni dubbio una tal verità. Ecco le sue parole, prese dal Lib. I Cap. XVI della Storia degli Animali: *Ita partes anteriores collocatae atque dispositae sunt, nominanturque, et cognitae per usum, situmque evidentiorem habentur; at vero interiores contra: SUNT ENIM HOMINUM IN PRIMIS INCERTAE, ATQUE INCOGNITAE. Quamobrem ad caeterorum animalium referentes, eas contemplari debemus*. Per testimonianza adunque di Aristotele non erano note al suo tempo che le sole parti esteriori del corpo umano, mediante l'osservazione del nudo, e sconosciute affatto erano le interiori, di cui soltanto congetturavasi la posizione e la figura col confronto di quelle degli animali (1). E sebbene sieno andati pescando gli eruditi alcune vaghe e meschine nozioni

(1) *Il y a toute apparence, qu'Aristote n'avait jamais disséqué des hommes, et que de son tems on n'avait pas encor osé anatomiser les cadavres humains*. Portal, Hist. Anat. P. I. Chap. IV.

anatomiche negli scritti d' Ipocrate (1) e perfino ne' Poemi di Omero, non si può contuttociò negare che l' Anatomía non incominciò ad assumere aspetto di scienza che negli scritti dei celebri Erofilo ed Erasistrato, i quali fiorirono sotto i Tolomei di Egitto, e furono i primi che imposero un nome alle parti solide interiori del corpo umano (2). Anche la lettura del trattato di Galeno *De usu partium* può servir a dimostrare quanto scarsa fosse la suppellettile delle cognizioni che possedevasi anche al suo tempo in materia di Notomía. D'altronde il rispetto che professavano gli Antichi per i cadaveri, e la costumanza loro di abbruciarli o imbalsamarli dovevano presentare necessariamente un ostacolo insuperabile ai progressi di questa scienza; ed è noto in oltre che appo ai Greci ed ai Romani, come pure agli Ebrei ed agli Egizii era vietato severamente dalle leggi non solo di aprire, ma perfino di toccare i cadaveri. Galeno stesso ci fa palese di essere stato costretto a sparare delle scimmie per accrescere le sue cognizioni sulla struttura interiore del corpo umano. Se adunque col mezzo solo dell' osservazione del nudo poterono pervenire gli Antichi a quella sublimità di disegno, *a cui non è stato concesso* (dice l' Algarotti) *ad*

(1) *L' Anatomie d' Hyppocrate est remplie de tant d' incertitude et d' obscurité qu' il est difficile d' en faire un extrait bien juste*. Portal, ibid.

(2) *Ce ne fut guere que sous Hèrophile, que l'Anatomie devint un Art*. Encyclop. Art. Anatomie.

alcuna Nazione di poter arrivare, parmi che ne scaturisca la necessarissima conseguenza, che ricalcando soltanto la strada battuta da loro, si possa sperare, se non di raggiungerli, almeno di non por piede in fallo nel cammino che conduce anche in questa parte alla perfetta imitazione della Natura. Qualora poi si voglia limitarsi a sostenere che la Notomía dei cadaveri potrà se non altro facilitare al Pittore l'intelligenza delle parti del nudo vivente ed abbreviargli in tal modo l'acquisto della scienza, io non ricuserò di sottoscrivermi a così temperata sentenza, purchè si ritenga che lo studio dell' uomo vivo dev' essere il soggetto principale delle sue continue e diligenti osservazioni.

Negli anni in cui Tiziano, Coreggio e Rafaello si applicavano allo studio della Pittura, non era rissorto ancora in Italia quello della Notomía, e la ragione per cui gl' Italiani non principiarono a coltivare pubblicamente questa scienza che verso la metà del secolo XVI, è stata la medesima che lo aveva impedito agli Antichi; il timore, cioè, dei decreti della Chiesa in proposito dell'apertura dei cadaveri, i quali fino a quel tempo si erano mantenuti in tutto il vigore. E quantunque sia certo che il Vinci, ed il Buonarotti, affidato il primo alla protezione di Lodovico il Moro, e l' altro a quella dei Medici, si sono occupati anche nell' incisione dei cadaveri, i frutti però di questi studii rimasero in lor vita chiusi ne' loro scartafacci, nè vennero mai da essi, qualunque ne sia stato il motivo, fatti di pubblica ragione. Il primo restauratore

in Europa della scienza anatomica è stato il famoso Vesalio, il quale assai più tardi, cioè nel 1543, allorchè Tiziano era giunto alla decrepitezza, pubblicò la sua grand' Opera, *De humani corporis Fabrica*. E ad onta che in quel tempo si fosse assai mitigato il rigore della Chiesa in tal proposito, non potè però egli scansare i fulmini del Sant' Uffizio, al cui Tribunale essendo stato accusato di avere anatomizzato il cadavere di un gentiluomo spagnuolo, ebbe a sostenere quel famoso processo per cui, con tutta la protezione di Carlo V, dovette andarsene in pellegrinaggio in Terra-santa, da dove facendo ritorno, perì miseramente affogato nel mare. Ho voluto rammemorare questi fatti, acciò si ritenga, che durante tutto il XV secolo e nel principio del XVI non si poteva pensare ad insegnare la Notomía nelle nostre scuole di Pittura col mezzo delle osservazioni sui cadaveri, poichè un tale studio non erasi ancora introdotto nelle Università, e nelle Cattedre dei professori di Medicina (1).

Ma quand' anche non fossimo accertati dalla

(1) Non m' è ignoto che molti anni avanti erano usciti in luce i Trattati anatomici del Mondino, del Carpi e di alcuni altri; ma essi non erano che mere compilazioni delle opere di Galeno, di cui non facevano che ripetere ciecamente gli errori. Il primo vero osservatore della Natura è stato adunque il Vesalio, il quale volendo soddisfare alla sua passione per questa scienza, nel tempo che trattenevasi in Parigi andava di nottetempo accompagnato da' suoi scolari a disotterrare i morti nel cimiterio degl' Innocenti, o a distaccare i cadaveri dei malfattori appesi al patibolo.

storia che Tiziano senz' aver mai posto il piede nelle cucine anatomiche potè divenire eccellente anche in quella parte del disegno, che appartiene all' esatta imitazione dei solidi del corpo umano e delle innumerabili funzioni di tutte le sue parti, la sola vista degli ammirabili suoi nudi può bastare a convincerci di una tal verità (1). Scorgonsi in essi le ossa, le articolazioni, i muscoli, i tendini, le vene e tutte le parti solide espresse con quella verità e varietà di forme e di effetti, che si può apprendere soltanto dalla più indefessa ed accurata osservazione del vivo. Nelle figure de' suoi vecchi l' ossatura apparisce angolare; in quelle dei corpi giovanili all' opposto vedesi adombrata la posizione e le figura delle ossa con dolci rilievi e semplici ammaccature: e siccome in questi corpi l' adipe s' insinua per entro alle fibre de' muscoli,

(1) È rimarcabile per più ragioni, che non isfuggiranno alla sagacità de' lettori, l' elogio seguente, che fa lo Scannelli ai celebri ignudi del soffitto della Sacrestía della Salute: « Quelli che verranno ad osservare ignudi di tal » sorte per mostrare la più esquisita verità, avranno luogo » di conoscere, che Tiziano avendo espresso all' occasione » il più difficile, non avea bisogno d' addottrinarsi sopra » gl' ignudi ed altre operazioni del Buonarotti ed altri si- » mili, come fantasticano alcuni Autori, stimando un tal » soggetto mancante *per non trovarsi dalle loro parti*, ed » al loro gusto confacevole, e in ordine a' Maestri stimati » da loro per norma infallibile della perfetta operazione, » benchè poi sieno questi tali lontani dalla bella idea e » vera naturalezza ». *Microcosmo della Pittura pag.* 216.

occultandoli quasi alla vista, li faceva comparire vera carne, segnando con quella tenerezza di cui il solo suo pennello è stato capace, l'entrate e le uscite dei medesimi col mezzo di concavità e convessità piane e pressochè impercettibili. Nelle complessioni gagliarde e nerborute facevali fortemente rilevati, accennando per di sotto agl'integumenti le loro forme quadrate o rotonde, e le intersecazioni angolari. In ogni attitudine sforzata metteva in evidenza i muscoli principali, esprimendo fedelmente i loro gonfiamenti ed accorciamenti ed ogni altra alterazione istantanea propria di quella data azione, ed ommettendo sempre le minuzie dei nervi e delle minime vene. Non lasciava però di far vedere in ogni parte gli effetti della carne, senza di cui gl' ignudi rassomigliano, come diceva il gran Leonardo, *ad un sacco di noci*. Fondato sulla giusta nozione dell' essenza della Pittura, conobbe che la Notomía lungi dal formare il primo scopo dell' arte, non è che uno fra i tanti mezzi di cui ella deve far uso per conseguire il suo fine. Ed essendo divenuto signore del perfetto artifizio in tutte le parti della Pittura, non volle mostrar mai predilezione più per l' una che per l'altra di esse, ma le fece marciar insieme di fronte verso la meta a cui mirarono sempre i suoi sforzi, *l' imitazione*, cioè, *considerata della Natura*. Non gli passò quindi mai per mente di fare ostentazione ne' suoi ignudi di una stiracchiata dottrina anatomica, lasciando questo misero vanto a que' Pittori che sembrano essersi proposti di non voler dipingere in tutta la loro

vita che la favola di Marsia scorticato da Apollo o il Martirio di s. Bartolomeo (1).

Non posso chiudere questo Capitolo senza sottopporre ad un qualche esame una tradizione di storia pittorica, che qualora fosse vera, com'ell'è falsissima, basterebbe a redarguire tutto ciò che ho fin qui detto intorno alla dottrina anatomica di Tiziano. Parlo di quell' opinione che vorrebbe disegnate da Tiziano le figure anatomiche dell'Opera

(1) I corpi troppo ricercati di muscoli non possono presentare che forme prive di vera bellezza. La Natura ha voluto coprire i risalti delle ossa e riempiere le concavità formate dall' intricato giro de' muscoli con un ammirabile tessuto di grasso e di pelle che scorrendo sull' intera superficie del corpo, offre alla vista un piano continuato di linee dolcemente serpeggianti. Qual principio adunque di pretesa dottrina può giustificare l' assurdità di sostituire alla morbida e liscia apparenza della cute un orrido ingombro di tagli, di buchi, di angoli, di seghe e di tutto ciò che può idearsi di più deforme e contrario alla vera bellezza? Odasi con qual calore si scagli contra quest' abuso il vivacissimo ingegno di Salvator Rosa:

» Per vantarsi più d' un che ben conosce
» Di tutto il corpo le minuzie e i bruscoli,
» Fa mostrar alle Sante e poppe e cosce.
» E per farsi tener fra i più majuscoli,
» Spogliando i Santi, vuol mostrar che intenda
» I proprii siti, ed il rigar de' muscoli.
» Le attitudini poi, che son tremende,
» Qual fa corretté, qual galoppa, e traina
» Con cento smorfie e torciture orrende ec.

Satir. della Pittura.

summenzionata del Vesalio, pubblicata da esso colle stampe di Basilea nel 1543. Ciò che ha contribuito a propagare quest' erronea opinione è stata una copia delle suddette figure, eseguita all' acquaforte per una nuova edizione del Vesalio dall' incisore bolognese Domenico Bonavera, il quale per secondare, forse, una speculazione libraria, vi appose il nome di Tiziano. E sebbene quest' errore sia stato combattuto dal chiarissimo cav. Morelli nella sua Annotazione 142 al Libro inedito da esso pubblicato: *Notizie di Opere di disegno* ec. in cui colle autorità del Vasari e del Baldinucci fa vedere che l' autore delle suddette figure è stato il Pittore fiammingo Giovanni Calcar discepolo di Tiziano, contuttociò avendole vedute in qualche operetta recente attribuite nuovamente a Tiziano, piacemi alle prove allegate dal sullodato cav. Morelli aggiungerne alcune altre, che finiranno di porre in chiaro una tal verità.

Oltre adunque alle autorità espresse e positive del Vasari e del Baldinucci, anche il Lomazzo nel suo Cap. IV del *Tempio della Pittura*, venendo a discorrere del Calcar, lo chiama *il Fiammingo, che ha disegnato l' Anatomia di Andrea Vesalio*. Ma a che giova l'affastellare nuove testimonianze, allorchè può bastare per tutte quella dello stesso Vesalio? Ecco le sue parole, prese dalla Lettera a *Narciso Partenopeo* Medico Cesareo, con cui gl' indirizza le prime sei Tavole da lui pubblicate cinque anni prima della sua Opera, cioè nel

1538. *Rem praelo commisi, atque illis tabellis alias adjunximus, quibus meum σκελετὸν nuper in studiosorum gratiam constructum, Johannes Stephanus* (Calcar) *insignis nostri saeculi Pictor tribus partibus appositissime expressit*. Nella terza poi delle suddette figure leggesi in una cartella appesa alla stessa: *Imprimebat B.* (*Bernardus*) *Venetus, sumptibus Johannis Stephani Calcar. Prostant vero in officina D. Bernardi. A.* 1538.

È dunque dimostrato, che Giovanni Calcar è stato il disegnatore (non ardirei però affermare anche l'intagliatore) e Bernardo Vitali veneziano lo stampatore delle suddette figure. Queste sei prime Tavole, disegnate e intagliate sotto gli occhi dello stesso Vesalio, furono il campione ch' egli mandò nel 1543 all' Oporino professore di Medicina in Basilea, affidandogli la direzione della stampa delle rimanenti figure delineate dal medesimo Calcar, con quelle espressioni di stima e di ammirazione per gli artefici italiani, che si possono leggere nella Lettera premessa a quell' Edizione.

Avrebbe però bastato che i propugnatori dell' opinione contraria avessero fatto riflessione all' età avanzata di Tiziano ed al numero strabocchevole di lavori da cui trovavasi in allora oppresso per conto de' suoi monarchi di Spagna, e di tutti gli altri primarii principi e personaggi del mondo, onde rimanere facilmente persuasi che non potevagli sopravanzar tempo da perdere in un' opera d'immensa fatica e di scarsa rimunerazione, e

che necessariamente ricercava per degli anni l'applicazione indefessa del più laborioso disegnatore. Ad ogni modo è troppo grande la fama di Tiziano per non avere bisogno di fondarsi su titoli apocrifi, nè di mercar luce da un usurpato splendore: e d'altronde la giustizia vuole, che quella gloria che ogni eccellente artefice si è procacciata, vivendo, colle opere singolari della sua mano, ne accompagni l'onorato nome anche nella tomba fino alla più tarda posterità.

CAPITOLO V.

Conclusione.

È un fatto quanto lagrimevole, altrettanto vero che l' Italia, madre feconda in ogni tempo di sublimissimi ingegni, si è per lo più mostrata verso di essi cruda matrigna, premiandoli in vita colle persecuzioni, l' abbandono e la povertà, e lasciandone perire dopo morte inonorata la memoria, non saprei se con maggiore trascuratezza dell' altrui o del proprio onore. Ma non devesi perciò tassare d' invidia o d' ingratitudine il carattere degl' Italiani, dovendosi piuttosto annoverare anche questo fra i tanti mali cagionati dallo smembramento civile dell' Italia, la quale dopo le fatali incursioni de' Barbari, non ebbe mai più le stelle tanto propizie da poter riunire in un sol corpo le sparse membra e ricuperare l' essere e la dignità di Nazione. Da questo solo principio ebbero origine le antiche sanguinose discordie fra i varii popoletti che formano la moderna Italia: discordie inasprite dalle arti dominatrici dei Tiberii e dei Sejani degli scorsi secoli, e che lasciarono negli animi un lievito non per anco estinto di rancore, per cui non potendo più correre fra di noi all'armi per gelosía di stato o furore di parti, ci contrastiamo in vece con pari stizza e veleno la preminenza nelle scienze, nelle arti e nelle lettere. Ma per non discorrere che delle gare accanite fra le

diverse scuole italiane di Pittura, osserverò a gloria degli artefici, che se ne può imputare il maggior torto al cieco entusiasmo degli Scrittori, ognuno dei quali si credette tenuto in coscienza a magnificare con lodi sbardellate ogni più meschino impiastratore del suo paese, ed a trasandare o malignamente mordere i buoni maestri delle altre Scuole: essendo talvolta giunto a tal segno l'eccesso dell'invida loro rabbia da osare perfino di avventarsi contro quegl'ingegni straordinarii e divini, i cui nomi appartengono unicamente al tempo ed alla storia, e formano la gloria e l'orgoglio di tutto il genere umano (1). Queste misere gare insorte fino quasi dal nascere della Pittura, e continuate collo stesso fervore per il corso di più di due secoli andarono

(1) Non mancarono però mai in Italia uomini disappassionati e nemici dell'impostura, spezialmente nel ceto degli Artefici, i quali alzarono fortemente la voce contro queste trame del pari stolide che vili. Valga per tutti il seguente libero giudizio proferito dal celebre Albani nel suo Trattato di Pittura, i cui frammenti vengono riportati dal Malvasia: « Ne' primi studii d'Europa le opere di Tiziano, » e Coreggio per unioni e per tenerezze e bellezze ten» gono il primo luogo, e sia detto con pace di Rafaello, » lo superarono ancor essi in altro, *che fu l' invenzione*, e » per questo pare adunque che si desideri in Rafaello unio» ne e bellezza *ec.* ed inveendo poco dopo contro il Vasari, dice: « ch' egli lauda tutti i suoi Toscani, etiandío i » minimi, anzi confonde gli epiteti, e i meriti veri, de» fraudando, o malignamente, o ignorantemente, le glorie » dovute, o i titoli di chi li merita »:

Felsina Pittrice. Vol. II. pag. 249 e seg.

a poco a poco intepidendosi verso la metà del secolo trapassato, essendo pervenuta la preponderanza della Scuola romana a soffocare finalmente ed imporre un perpetuo silenzio alle pretensioni delle sue rivali. Roma, mercè quell' impressione di rispetto non ancor potuta cancellare dal tempo, ch' eccita nella nostra immaginazione il di lei venerando nome; mercè le magnifiche reliquie de' suoi antichi edifizii e la quantità di opere preziose di scultura disotterrate nel suo seno; e mercè spezialmente la liberalità de' sommi Pontefici, i quali da Giulio II in poi si mostrarono pressochè tutti splendidi promotori delle arti e degli artefici, arrivò col tempo a richiamare tutto a se il numeroso concorso de' forestieri e degli alunni delle belle arti, che accorrevano in prima a visitare le varie nostre scuole di Pittura e particolarmente quella di Venezia, ed a venire proclamata per tutto il mondo come la novella Atene. Laonde sebbene sia un fatto piucchè certo (mal grado che la sua commemorazione possa riuscire spiacevole a più d' uno) che nessuno de' nostri sommi Pittori è stato allievo della Scuola romana, poichè Michelangelo e Rafaello vi andarono di già fatti maestri provetti, e quantunque, essendosi adesso moltiplicati da per tutto i gessi delle statue antiche, possa avere ognuno la commodità di studiarle senza uscire dal proprio paese, contuttociò la famosa sentenza del Vasari « ch' era » peccato che i Pittori veneziani non andassero » ad apprendere il Disegno a Roma » è passata ormai in proverbio perfino nelle bocche del volgo;

onde appena un giovane palesa la sua inclinazione per la Pittura, che s'incomincia ad intronare gli orecchi a' suoi protettori, *che sarebbe un tradirlo a non mandarlo a studiare a Roma;* ed è andata tanto innanzi questa superstizione, che pare adesso che fuori di Roma non possa esservi salute per i Pittori, di maniera che il viaggio di Roma è divenuto per essi tanto necessario, quanto quello della Mecca per tutti i buoni Musulmani. Che se la Natura, la quale va sempre per il suo retto cammino, senza punto curarsi delle nostre mode e delle nostre capricciose instituzioni, fa nascere in qualche paese d'Italia un genio felice per la Pittura, il quale colla sola imitazione del vero e dei buoni originali sia pervenuto ad un qualche grado di eccellenza nell'arte, egli viene tutt'al più considerato da' suoi concittadini come una macchina digrossata, a cui manca di andar a ricevere il finimento e l'ultimo pulimento nell'aria di Roma. E perchè nessun'altra Scuola d'Italia poteva destare maggior gelosía della Veneziana, sì per l'anzianità dell'origine, che per il numero straordinario di Pittori originali e sublimi da lei prodotti, ella fu per conseguenza singolarmente presa di mira dai campioni della Scuola dominatrice, i quali si accordarono a far passare i nostri Bellini, Giorgioni, Pordenoni, Paoli, Tintoretti, Bassani soltanto per eccellenti manipolatori di tinte, mettendoli quasi a mazzo coi dipintori di maschere e di masserizie. Rimaneva non pertanto da superare la parte più difficile dell'impresa, e per vincer la guerra bisognava sforzarsi di

atterrare un terribile gigante, il quale anche solo era bastante a far piegare la vittoria in favore delle venete bandiere: ognuno comprende ch'io parlo di Tiziano. Contro di esso adunque si raccolse il nerbo delle forze nemiche, e dopo di aver tenuto maturo consiglio di guerra, si deliberò di attaccarlo con una tattica del tutto nuova ed astuta. Postolo a sedere in trono, ricoperto degli ornamenti reali, e dopo di averlo salutato come uno dei Principi della Pittura, s'incominciò a levargli di dosso ad una ad una tutte le vesti, e lasciarlo pressochè in farsetto; sentenziandolo *povero* nell'Invenzione, *triviale* nella Composizione, *debole* nel Disegno, *materiale* nel Chiaroscuro, *morto* nell'Espressione, e non permettendogli di arrogarsi altro vanto, fuorchè quello di perfetto Coloritore (1).

(1) Per non venire tacciato di esagerazione o di aver voluto resuscitare cose di già dimenticate ed appartenenti a tempi lontani, sono costretto di riportare un estratto degli Atti di questo processo, quali si leggono negli scritti di due Autori di fresca data, e che sono annoverati fra i principali Campioni della Scuola romana. Ecco adunque la Sentenza pronunziata intorno a Tiziano dalli sigg. Milizia e Mengs: » Tiziano gran pittore, cioè gran colorista, e niente di più.... » trascurò il disegno, la composizione, l'espressione, la » convenienza e tutte le altre parti della Pittura, *come » tutti gli artisti della sua Scuola*. Nella composizione da » principio fu simmetrico, com'era il metodo di quel tem» po: la sua seconda maniera fu più varia, ma difettosa, » e senza principii ..... Nel disegno è difettoso, senza scelta » di forme, d'espressioni, d'idee, di convenienze » etc. (*Milizia Dizion. delle Arti del Dis. Artic. Tiziano*). Tiziano

Sembrerà forse impossibile che di tanti acutissimi ingegni e spiriti generosi che nutre nel suo seno l' Italia, non se ne sia mai trovato pur uno, il quale acceso da una nobile indignazione per così ributtante ingiustizia, siasi accinto di proposito a vendicare l' onta recata all' onore della patria comune nella persona d' uno de' più rari e gloriosi suoi figli. Quanto a me null' altro osservo su questa spensieratezza universale, se non che la connessione ch' ella ha con una particolarità rimarcabile della storia di Tiziano, la quale non è stata finora notata, ch' io sappia, da nessuno dei precedenti Scrittori.

Fu Tiziano fortunatissimo in tutto il corso della sua vita, nè vi è stato nei secoli moderni verun

» trascurò il disegno, e diede in un gusto ordinario e
» grossolano. *Mengs Vol. I. p.* 190. Non possedeva molta
» scelta nella parte del chiaroscuro .... Egli è caduto in
» una gran durezza, ed era ordinariamente grossolano nel
» chiaroscuro, spezialmente quando cercava il contrappo-
» sto ». *Ibidem pag.* 57. Tiziano aveva generalmente poca
» sensibilità, ed inventò piuttosto secondo le regole gene-
» rali dell' uso, che per via di senso, onde non è da se-
» guitarsi in questa parte. Ha egli inventato qualche figura
» assai bella, ma si può credere, *che ciò sia seguito più*
» *a caso, che per sapere*. Ibid. pag. 67. « Le sue prime
» composizioni furono simmetriche: la seconda maniera fu
» un poco più svelta, ma senza regola particolare: nell' ul-
» timo pare, *che neppur pensasse a quel che componeva*,
» benchè per casualità vi si trovi qualche espressione; *se*
» *compose qualche cosa bene è così rara* da non fargliene
» un merito abituale *ec. Ibid. pag.* 197.

altro Pittore che abbia al pari di lui ricevuti altrettanti premii ed onori da tutti i principi ed i più eminenti personaggi del suo tempo, nè abbia a così alto segno posseduta l' universale estimazione de' suoi contemporanei. Per incominciare dal suo Príncipe naturale, era egli ancor giovinetto, allorchè dopo avere terminata l' opera del Fondaco dei Tedeschi, gli fu conferito dal veneto Senato il benefizio considerabile della sensería del Fondaco, solito a concedersi al miglior Pittore dello Stato. Nè fu questo il solo contrassegno del pubblico favore da cui sia stato egli onorato, poichè anche nei momenti delle maggiori strettezze dell' erario venne egli, l' unico fra i sudditi, esentato dalla tassa imposta per i bisogni della guerra sugli abitanti della Capitale. Nè devesi passare sotto silenzio un' altra singolarissima distinzione da esso ricevuta allorchè al suo ritorno dalla Germania venne ammesso in pieno Collegio ad esporre al Doge ed alla Signoría la relazione del suo viaggio, e degli onori e privilegii ricevuti dall' Imperatore: grazia solita ad accordarsi ai soli Ambasciatori e ad altri distinti Soggetti forestieri, nè mai più concessa a nessuno dei sudditi della Repubblica. Gareggiarono col Senato veneto in ricolmarlo di premii ed onorificenze quasi tutti i Monarchi di allora: poichè oltre al re di Francia Francesco I che lo invitò con larghe condizioni al suo servizio, fu egli carissimo al Duca Alfonso d' Este, ch' era solito di recarsi frequentemente a Venezia a visitarlo, conducendolo seco nel ritorno a Ferrara; come pure al Duca Federico

Gonzaga, il quale rapito in ammirazione a Bologna dalla vista delle sue opere, lo volle trattenere parecchi mesi alla sua Corte. Straordinarii egualmente furono gli onori impartitigli dal Duca di Urbino nel suo passaggio alla volta di Roma, poichè non contento di accompagnarlo in persona fino a Pesaro, lo volle far servire per tutto il restante del viaggio dalle sue livree e cavalcature. Due volte fu egli invitato con vantaggiosissime offerte dai due sommi pontefici Leon X e Paolo III di andare a stabilirsi a Roma, ma non gli permise di accettarle l'amore sviscerato ch'ei portava alla sua Venezia; siccome con altrettanta grandezza di animo volle rifiutare due benefizii segnalati esibitigli da Paolo III, quello, cioè, del Piombo per lui, ed il Vescovato di Ceneda per il suo figliuolo Pomponio; il primo per non portar pregiudizio a fra Bastiano ed a Gio. da Udine ch'erano in possesso di quell'entrata, ed il secondo perchè conosceva essere i costumi scorretti del figlio poco conformi alla santità di un tale ministero. Quanto poi foss'egli inoltrato nella grazia di Carlo V, di Filippo II, di Ferdinando re de' Romani e di tutti gli altri principi e principesse di quell'augusta famiglia, ne parlano abbastanza le storie, perchè non occorra qui di farne distinta commemorazione. Nè saprei decidere se più onorevoli per lui o per la professione della Pittura debbano riguardarsi i tratti umanissimi ed i detti memorabili con cui volle manifestare Carlo V in ogni occasione l'altissima stima ch'egli faceva del suo Pittore: ossia ch'egli non abbia mai permesso a nessun

altro di ritrarlo a somiglianza di ciò che avea fatto Alessandro con Apelle: circostanza che volle particolarmente accennata nel diploma con cui lo creava Cavaliere e Nobile dell' Impero: ossia che esprimesse la sua compiacenza di aver ricevuta più volte l' immortalità dalle mani di Tiziano: ossia che nelle pubbliche solennità lo facesse, con invidia di tutta la Corte, cavalcar sempre al suo destro lato: ossia finalmente che raccogliendo colle sue mani da terra il cadutogli pennello, dicesse a Tiziano, prostratosegli ai piedi per ringraziarlo, *che Tiziano era degno di essere servito da Cesare*. Questi sensi di singolare estimazione parvero trasfondersi dal padre nel figlio, e recar deve non poca sorpresa, che il freddo, cupo ed orgoglioso carattere del *Demonio meridiano* (1), in mezzo alle tenebrose macchinazioni di Stato con cui pretendeva di pesare nella sua bilancia il destino dei popoli e dei regnanti, trovasse il tempo da scrivere di propria mano delle lunghe lettere a Tiziano; ora raccomandandogli colle più premurose istanze la sollecita spedizione di qualche opera promessagli dal suo Pittore; ed ora rammaricandosi per il naufragio di una nave che arrecavagli un Quadro di Tiziano, come se gli fosse stato recato l'annunzio di una battaglia perduta da qualcheduno de' suoi eserciti (2). Nè minori furono

(1) Così veniva chiamato Filippo II. dai contemporanei.

(2) Veggansi le suddette Lettere nel Ridolfi, il quale le riporta nell' idioma spagnuolo.

le dimostrazioni che di continuo riceveva dell'universale ammirazione da quanti principi, cardinali, letterati ed altri illustri personaggi capitavano a Venezia, nessuno de' quali sarebbesi partito dalla nostra città senz'aver prima visitata la sua abitazione, siccome un tempio consacrato alle Muse; e lo stesso Enrico III re di Francia, fra mezzo alle cure gravissime di Stato che dovevano occuparlo in quel tempo, vi si trattenne più ore ad ammirare i capi d'opera dell'arte di cui erano ripiene quelle stanze, accogliendo benignamente in dono dalle mani di Tiziano alcune pitture, ch'erano straordinariamente piaciute a S. M. Venne egli adunque riguardato senza contraddizione da tutti i suoi contemporanei come il primo Pittore di quel secolo, e ciò che prova ad evidenza l'universalità della pubblica opinione è il vedere, che gli Scrittori ed i Poeti adoperavano per antonomasía il suo nome per indicare il perfetto Pittore (1). Anche le arti del disegno, consigliate sempre dal loro interesse a secondare

(1) Sperone Speroni nel *Dialogo dell'Amore* (Vol. I. pag. 31. Padova 1740.) introduce Bernardo Tasso e Madonna Grazia a ragionare in tal guisa di Tiziano: « *Tasso*. » Signora mia, voi fate torto a Tiziano, le cui immagini so» no più care a' grand' uomini, che non sono molte di quel» le cose che suol produr la Natura, onde pare che i suoi » colori sieno composti di quell' erba meravigliosa la quale, » gustata da Glauco, subito in dio marino lo trasformò. » *Grazia*. Certo oggi Tiziano è una meraviglia della sua » Arte, ONDE PARLANDO DE' DIPINTORI SI PRENDE SEMPRE IL SUO » NOME ».

lo spirito pubblico, si affaticarono ad immortalare l' effigie del gran Tiziano. Due medaglie, essendo egli ancor vivente, vennero coniate in suo onore. La prima e la più grande dal celebre Varino, che ha soltanto nel diritto l' immagine di Tiziano; la seconda, che credesi del Camelio, la quale ha nel rovescio un Genio ed una Fama.

Era pervenuto Tiziano al colmo della gloria, delle ricchezze e degli onori; e perchè non mancasse anche un favore speciale del cielo ad accrescere la sua felicità, ebbe in sorte il privilegio unico nella storia delle arti di poter prolungare la sua carriera fino ad un termine che sembra oltrepassare le leggi ordinarie della Natura. Arrivò egli all' età di cent' anni senza mai deporre i pennelli, conservando fino agli ultimi momenti tutto il vigore della mente e l' obbedienza degli stromenti del corpo, a tal che le produzioni della sua decrepitezza (parte delle quali è fatalmente perita o rimane sepolta nelle lontane regioni della Spagna) furono celebrate dagli Storici come le più artifiziose e sublimi opere del suo pennello (1).

Questo tenore costante di propizia fortuna mutossi repentinamente negli estremi momenti della

(1) Siccome avrò opportunità di trattare più diffusamente quest' argomento nella III. Parte, mi restringerò a far menzione in questo luogo della sola celebratissima Cena dell' Escuriale da lui terminata nel 1564 nell' età di 88 anni, e di cui tanti miracoli predicava la Fama, che il Vaseri stesso l' ebbe a chiamare *un' Opera di straordinaria bellezza*.

sua vita. Colpito dalla pestilenza, che nel 1576 incrudeliva con tante stragi in Venezia, vide giacersi a lato disteso sullo stesso letto di morte il suo prediletto figlio Orazio, ch' erasi allevato con tante cure nella sua professione, nè potè avere alcuno de' suoi che con mano pietosa gli amministrasse gli estremi uffizii del sangue e dell' amistà. Frattanto ch' egli stava spirando, una masnada di empii ladroni, resi arditi dalla dispersione de' Magistrati e dall' impunità, introducevasi nelle sue stanze e rapiva sotto i suoi occhi i denari, le gioie e le ricche suppellettili, e ciò che merita maggior compassione, i disegni e gli studii più ricercati delle migliori sue Opere, e tante preziosissime Pitture di cui non avea mai voluto privarsi a patto alcuno, risguardandole come le cose più rare uscite dal suo pennello. Cessato il contagio ed aperti nuovamente i passi, tutto ciò che andò immune dal saccheggio, o si potè ricuperare col mezzo della giustizia, fu venduto a vil prezzo dal sacerdote Pomponio suo secondo figlio, venuto sulle poste da Milano a Venezia per scialacquare in pochi mesi la paterna eredità (1); mentre quest' ingratissimo figlio lasciava le ossa del suo gran genitore giacersi inonorate in umile ed ignota fossa, senza nemmeno l' onore

(1) Non ebbe costui ribrezzo di vendere perfino la casa paterna in Pieve di Cadore, come rilevasi da un rogito del 1580 in atti del Notaio Fausto Vecelli, favoritomi dalla gentilezza del sig. dottor Taddeo Jacobi di Cadore, del qual documento dovrò far uso in altro luogo.

di una lapide che le additasse al passeggiero (1). Tre volte fu progettato in Venezia di onorare la sua memoria coll'erezione di un pubblico monumento, e tutte e tre ne venne impedita l'esecuzione dalla malignità di un avverso destino. I primi a formare un così nobile progetto furono i Pittori di Venezia, e si può ancora leggere nel Ridolfi il programma delle magnifiche Esequie che dovevano celebrarsi in quest' occasione nella chiesa del loro protettore s. Luca; ma non avendosi potuto eseguire la sacra funzione a cagione delle discipline di sanità, ch'erano tuttavía in vigore, l'affare andò raffreddandosi, nè pare che vi si sia più pensato

(1) Merita di essere qui riportato il seguente ingegnosissimo Epitafio, composto per Tiziano da Giovanni Lollino, e riferito dal Liruti nella sua Storia de' letterati Friulani (pag. 295).

Vixi dum solito tenore mundum
Natura hunc moderans, quod arte possem
Solerti exprimere afferebat: at nunc
Postquam legibus incipit relictis
Rursus compositum retexere Orbem,
Et monstro edere monstruosiores
Hinc rerum species, et inde cladem
Duram (Jupiter!) atque pestilentem
Humano generi parare, cumque
Hic quidquid superest boni absoluti,
Et dignum meliore penicillo
Omne absumeret, atque devoraret,
Extremum intuear diem libens, ne
Naturam videam meae magistram
Artis tam misere usque ineptientem.

per l'avvenire. Venne in mente in seguito lo stesso pensiero al Pittore Giacomo Palma di lui discepolo, il quale, se devesi prestar fede all'anonimo e contemporaneo autore della vita di Tiziano, avea disegnato di fargli erigere nella chiesa de' ss. Gio. e Paolo un magnifico deposito *adorno di marmi, bronzi e pitture*; ma anche questa seconda volta il suo divisamento andò a risolversi nei tre soli busti di Tiziano, del vecchio Palma e del Palma giovine, che veggonsi collocati nella suddetta chiesa.

Ci è toccato finalmente a' nostri giorni a veder nascere e perire ad un punto un terzo progetto che doveva riuscire il più nobile e grandioso di tutti gli altri, e la di cui esecuzione esser doveva affidata all' italiano Prassitele Canova, il quale animato dall' amore di patria e dalla sua profonda venerazione per Tiziano, avrebbe prestata gratuitamente l'opera del suo scarpello, dichiarandosi soddisfatto del solo rimborso delle spese. Eppure nemmeno un così scarso suffragio potè ricavarsi dalla liberalità degli amatori delle belle arti e de' zelatori dell'onor nazionale. Laonde il sublime disegno immaginato dallo Scultore, di cui erasi anche pubblicata la descrizione, servì a decorare la Capitale dell' Austria colla più bell' opera di Scultura, ch' ella possa vantarsi di possedere; e Venezia dovrà pentirsi amaramente per sempre della doppia ingiustizia da lei commessa verso i due più eccellenti artefici che sieno usciti dal suo grembo, li quali in così fausta occasione

avrebbero potuto associare nello stesso monumento la loro gloria comune ed i loro nomi immortali.

Nè paga la nemica fortuna d'invidiare il più meschino contrassegno di onore alle ceneri di un uomo a cui avrebbe innalzato l'antichità, statue ed altari, volle rivolgere il suo furore anche contro le più grandiose opere rimasteci del suo pennello: poichè le Pitture della Sala del Collegio giudicate dal Sansovino *per le più rare e singolari ch' egli facesse giammai nel maggior colmo e vigore dello spirito suo più vivace e ardente nella professione* (Venez. Lib. VIII); i due gran Quadri della Sala del maggior Consiglio, uno de' quali era la famosa battaglia di Spoleti tenuta dal Vasari *per la più rara pittura ch' esistesse in quel luogo*; il Cenacolo del Refettorio de' ss. Gio. e Paolo, e finalmente i tre Quadroni del Salone di Brescia, tutte quest' opere singolari che avrebbero potuto dimostrare il suo valore anche nelle Composizioni di macchina, rimasero nel corso di pochi anni dopo la sua morte preda infelice del fuoco e delle rovine. Nè da verun' altra cagione, fuorchè dalla malignità di un destino accanito a perseguitare la sua memoria, si saprebbe ripetere la noncuranza generale dei professori dell' Arte del bolino, di quell' Arte, che sola può dare alle Pitture una seconda vita assai più durevole della primiera, nel somministrarci almeno la traduzione delle opere più singolari della sua mano. In fatti quasi nessuno fra i più valenti incisori, nè Marcantonio, nè

Agostino, nè il Parmigianino, nè Agostino Caracci, nè Mellan, nè Audran, nè Edelink, nè Frey, nè Porporati, nè Bartolozzi, nè Morghen, nè Longhi vollero impiegare il loro bolino ministro dell' immortalità nel tramandare ai posteri le opere del gran Tiziano. Frattanto la plebe degl' incisori trovando il campo quasi abbandonato, posesi senza verecondia a travestire le sue Composizioni ed a regalarci delle Stampe che potrebbero venir credute una parodía delle medesime.

Andava frattanto crescendo e mettendo sempre più profonde radici nel suolo italiano quella setta di nebulosi Metafisici, i quali pretesero di obbligare i Pittori a ribellarsi dalla Natura ed a modellare le loro produzioni sulle norme di un Bello nemico degli occhi e destinato a piacere alla sola Ragione. Laonde a misura che quest' eresía fatale andava corrompendo il gusto e rendendosi tiranna della pubblica opinione, dovea scemare necessariamente, ed a poco a poco venir meno l' estimazione universale per il più felice imitatore della Natura co' pennelli che vantino i secoli moderni: fintantochè si arrivasse a' nostri giorni all' eccesso di volerlo a viva forza precipitare da quell' alto seggio di gloria in cui era stato collocato dai suffragi unanimi de' suoi contemporanei e di tutti i primarii Maestri della Pittura.

Ma perchè avesse ad imperversare fino a' nostri giorni l' influenza invariabile dello stesso avverso destino, due Scrittori formarono quasi nel punto stesso il disegno di applicarsi intorno ad un lavoro

consacrato alla gloria di Tiziano, il sig. Ticozzi, e l'Autore del presente Libro. Il primo che aveva forze più adeguate all'altezza dell'impresa, volle deludere le speranze del Pubblico e le mie, circoscrivendo il suo lavoro entro i cancelli di una semplice biografía, o piuttosto di una mera compilazione delle biografíe anteriori; ed acciò dovessimo sempre più dolerci che la causa di Tiziano sia stata tradita da un così abile difensore, sembrò egli prefiggersi come suo fine principale di palpare ed accarezzare le opinioni della scuola regnante intorno al merito di Tiziano e le nuove teoríe riformatrici della Pittura; le quali quando fossero vere, verrebbe ad essere dimostrato Tiziano per un Pittore dozzinale ed immeritevole che un valente Scrittore, come il sig. Ticozzi, si prendesse l'incomodo d'illustrare con un grosso Volume le memorie delle sue opere e della sua vita.

Rimasto adunque io solo nell'arena dovea vilmente abbandonare l'onore di così nobile impresa? Persuaso della massima, che *in magnis voluisse sat est*, ed affidato alla sola bontà della causa, ho voluto pagare questo, qualunque siasi, tributo di venerazione e di gratitudine alla memoria di un così sublime Artefice, se non altro in retribuzione del diletto che ho sempre ricavato dalla vista delle sue Opere. Che se lo stesso rincrescimento da me provato in vedere pregiudicata, a mio giudizio, una così bella causa da chi mi ha preceduto, risveglierà nell'animo di un qualche eccellente Scrittore la debolezza ed imperfezione

del mio lavoro, eccitandolo a pubblicare un'Opera degna dell'Italia e della gloria di Tiziano, potrò in allora ringraziare il Cielo che il più ardente e sincero de' miei voti sia stato finalmente esaudito.

E tu, ombra venerabile e sacra del gran Tiziano, perdona se ho ardito di affisar le luci nel tuo splendore, nè volermi tacciare di presunzione per aver tentato di penetrare negli arcani del tuo sublimissimo stile e di svelarne parte a parte le ineffabili bellezze. Ho conosciuto pur troppo anch'io che a scrivere degnamente di te e delle tue Opere avrebbe fatto d'uopo che la mia penna si trasformasse nel tuo pennello, e che la mia mente venisse illuminata da un raggio di quella celeste fiamma che ardevati nell'intelletto e nel cuore! Ma poichè non mi è stato concesso di consacrarti un monumento ricco di marmi preziosi, d'oro e di gemme, accogli benignamente il tributo di questi pochi fiori che la mia povertà ha potuto soltanto spargere sulla sua tomba, e che saranno, forse, bagnati dalle lagrime di tutti i cuori sensibili alle vere bellezze dell' Arte e della Natura.

OSSERVAZIONI CRITICHE

INTORNO

ALLA VITA DI TIZIANO

DEL SIGNOR

STEFANO TICOZZI

LIBRO III.

AVVERTIMENTO AL LETTORE

Aveva io terminato appena di dettare queste Osservazioni, che giudicando necessario di porle in un ordine migliore, volli provarmi a ridurle sotto alcuni Capi o Categorie, ognuna delle quali abbracciasse tutte quelle di uno stesso genere. Ma non tardai ad accorgermi che la faccenda era del tutto impossibile, poichè l' argomento intorno a cui si aggirano è quasi sempre il medesimo, trattandosi continuamente o di additare le ommissioni e gli errori di fatto sfuggiti al sig. Ticozzi nel descrivere le Pitture di Tiziano, o di combattere le sue massime ed i suoi giudizii sulle pretese imperfezioni che gli parve di rilevare nelle opere di questo Pittore. Oltredichè essendosi fitto egli in capo il bizzarro progetto di darci, dopo trecent' anni decorsi dalla morte di Tiziano, la storia cronologica di anno in anno e pressochè di mese in mese di tutte le innumerabili sue opere, io non potea far a meno di seguirlo a passo a passo in questo favoloso suo viaggio. Converrà dunque che si figuri il Lettore di andar leggendo in mia compagnia il libro del

sig. Ticozzi, e di essere disposto a prestarmi benignamente l'orecchio per ascoltare le riflessioni che dovrò fargli di tratto in tratto intorno al medesimo. Ad ogni successiva Osservazione premetterò le parole del testo a cui ell' ha relazione; e per non dilungarmi con altri discorsi, passerò a dar principio alle mie riflessioni, incominciando dall' Introduzione.

Osservazione I.

Esposto alla seduzione dell' entusiasmo che suole in noi risvegliarsi nel considerare le meravigliose opere de' sommi ingegni, non dimenticherò che scrivo la vita e non l' elogio dei Vecellj, quand' anche rispetto a Tiziano incorrere dovessi la taccia di troppo parco lodatore ec. Introd. p. 1.

L' introduzione essendo quella parte di un libro in cui si prefigge d' informarci l' Autore del piano ch' egli ha inteso di seguire nel corso di tutta l' Opera, devo osservare che il sig. Ticozzi incomincia fino dalle prime righe a farci concepire un' idea poco favorevole del suo lavoro. La miglior parte della vita di un gran Pittore, anzi la sola che possa importar di conoscere, consiste nella storia ragionata delle sue Opere; poichè essendo egli stato continuamente occupato nell' esercizio della sua professione, ed avendo menati pressochè tutti i suoi giorni nel ritiro e nella quiete di una vita privata, la storia delle sue azioni presentar non può nessuno di que' fatti interessanti e di quelle strepitose vicende, che allettano e mantengono viva la curiosità de' Lettori in quella di un gran Monarca e di un illustre Capitano o Ministro di Stato. Qual sorte di utilità o di piacere può in fatti ricavarsi dalla lettura di un libro in cui trovisi affastellata una lunga serie di notizie intorno la patria,

il casato, l'anno della nascita, le nozze, la figliuolanza, le dimore, i viaggi, il luogo della morte e della sepoltura di un gran Pittore? A che può giovarci il sapere se in un dato anno egli si trovasse a Venezia o a Ferrara; se un di lui Quadro sia stato dipinto per una Chiesa di frati o di monache; se lo abbia lavorato interrottamente o di seguito; se ne abbia ricavato molto o poco guadagno; che nome ed età avessero le sue innamorate; chi fosse il suo medico ed il suo confessore; in qual quartiere della Città fosse posta la sua abitazione, e cento altre notizie interessanti di simil fatta? Ma quand'anche queste notizie potessero riuscire dilettevoli o instruttive per i Lettori, qual bisogno v'era mai di tornarle adesso a pubblicare, dappoichè un infinito numero di Scrittori, ricopiandosi perpetuamente l'un l'altro, ce le aveva di già le mille volte raccontate? Peggio poi ancora se la massima parte del Libro consistesse in un Indice cronologico noiosissimo (in cui però si ricercano invano molti Quadri capitali e famosi) di tutte le Opere grandi o piccole, eccellenti o mediocri, finite o abbozzate da esso dipinte dal primo giorno che prese in mano i pennelli fino a quello in cui venne la morte a troncare lo stame di una vita di cent'anni! Si dirà, forse, che cotali minute particolarità, che sarebbero insopportabili trattandosi di un qualche oscuro artefice, si cercano e si leggono con piacere nella vita di un Tiziano, essendo connaturale a noi la brama di conoscere il carattere, le vicende domestiche e perfino le minime azioni di quegli

uomini straordinarii che furono i primi in qualsivoglia scienza, arte o professione. Ma per riuscir a stuzzicare, rispondo io, una curiosità di tal fatta, converrebbe in prima aver saputo interessare vivamente i Lettori in favore del suo Eroe: al quale oggetto, ragionandosi specialmente di un Pittore intorno a cui si sono spacciati tanti e così opposti giudizii, dovea necessariamente lo Scrittore incominciar dal definire esattamente in che consista l'essenza ed il fine della Pittura; prendendo in ciò consiglio dalle sole leggi eterne del vero, senza mostrare alcuna deferenza all'autorità delle opinioni regnanti, anzi combattendole con tutte le sue forze, qualora gli fossero sembrate insussistenti ed opposte alla giusta nozione della Pittura. Avrebbe dovuto quindi farsi ad esaminare diligentemente le migliori e più studiate sue Opere, dimostrando fino a qual segno abbia saputo egli conformarle a quest'idea fondamentale dell'arte; e discendendo a considerare le parti principali della medesima, dar a divedere se in tutte o in alcune di esse soltanto sia pervenuto egli a toccare la meta della perfezione. Dopochè avesse pienamente soddisfatto l'Autore a questa parte essenzialissima del suo debito, gli avressimo accordata di buon grado la licenza di farcelo vedere anche in veste da camera, o seduto a mensa a gozzovigliare coi compagni e colle amiche; ed avressimo, forse, tollerata per amor suo la noia di scorrere un catalogo di migliaia di Quadri, corredato da documenti che vanno da più secoli a stampa per le mani di ognuno,

comprovanti le pretese date dell' anno e del mese in cui furono dipinti; quand' anche si potesse dubitare che alcuni di essi fossero parti supposti o prole spuria di qualch' altro sconosciuto genitore.

Ripeterò adunque che la miglior parte della vita di un gran Pittore di null'altro deve intrattenere i Lettori, fuorchè dell' esame ragionato delle bellezze delle sue Opere. Lungi perciò che chi accingesi ad una tale impresa debba porsi attentamente in guardia, come scrupoleggia il sig. Ticozzi, contro la seduzione dell' entusiasmo; guai a quel puro erudito, direi io piuttosto, che sfornito di entusiasmo imprenda a scrivere un Libro sulle arti del cuore e della immaginazione! Immollerà egli la penna in un calamaio agghiacciato, il cui gelo, comunicandosi al Lettore, gli farà involontariamente ed in breve tempo cadere il volume dalle mani.

Osservazione II.

. . . . . *spezialmente rispetto a Tiziano, che dalla secchezza dei Bellini giunse alla perfezione del s. Pietro Martire, di dove nell' estrema vecchiezza ritornò alla mediocrità nella Nunziata di s. Salvatore*. Introd. p. 5.

Quanto più angusti erano i confini ch' è piaciuto al sig. Ticozzi di prescrivere alla sua Opera, e quanto più si è studiato egli di resistere *alla seduzione dell' entusiasmo*, onde dispensarsi dal far menzione di alcune doti singolari di Tiziano che

lo costituiscono l'unico fra i Pittori, tanto più dobbiamo meravigliarci di vederlo gettare in vece il tempo nell'affaticarsi a scoprire nelle sue Opere delle imperfezioni sognate e smentite dal fatto e dalle lodi di tutti gli Scrittori. È un fenomeno quanto meraviglioso, altrettanto certissimo, che Tiziano nemmeno nell'ultima decrepitezza cadde mai nella *mediocrità*, e che anzi per un privilegio unico della Natura parve che il suo pennello (siccome scrivevagli l'Aretino) *avesse riservato i suoi miracoli nella maturità della vecchiezza*. Che cosa avrebbe poi detto l'Aretino se fosse giunto a vedere le Pitture eseguite da Tiziano negli ultimi diciott'anni della sua vita, e spezialmente la famosa Cena dell'Escuriale da esso fornita di dipingere nell'età di 87 anni, come consta dalla lettera con cui la mandava nel 1564 al re Filippo II? Composizione sublime, tenuta dallo stesso suo Autore per la più perfetta Pittura, che fosse mai uscita dal suo pennello (1), e chiamata anche dal Vasari *opera di straordinaria bellezza!* Nè potrebbe giovare al Ticozzi la scusa di avere seguito in tal proposito il

(1) Sono queste le parole di Tiziano nella surriferita Lettera al Re Filippo: « La Cena di nostro Signore, già » promessa alla M. V., ora è, per la Dio grazia, ridotta a » compimento dopo sett'anni ch'io la cominciai, lavo» randovi sopra quasi continuamente, con animo di lasciar » alla M. V. *in questa mia ultima età* un testimonio della » mia antichissima devozione IL MAGGIOR CH' IO POTESSI » GIAMMAI.

parere del Lanzi, senz'averlo però nemmeno citato; poichè è preciso debito di uno Storico giudizioso e di un amoroso Biografo di esaminare attentamente le opinioni sfavorevoli de' precedenti Scrittori innanzi di adottarle, onde non esporsi alla taccia di avere oscurata la gloria del suo Autore, ripetendo ciecamente gli altrui errori. E se avess'egli adoperata in tal esame la necessaria diligenza, sarebbesi tosto avveduto, che il Lanzi appoggia il suo giudizio all'autorità del Zanetti, facendogli dire, *che nell'opere degli ultimi anni non trovava più Tiziano in Tiziano*; laddove il Zanetti aveva affermato tutto il contrario, ed ecco le sue parole: « Tiziano nella più fresca età, Tiziano negli anni più » robusti abbiam veduto a fiorire, ora è a vedersi » Tiziano che invecchia, SEMPRE GRANDE TUTTAVIA, E SEMPRE TIZIANO ». (*Della Pitt. Venez. Lib. II.*) Nè dissimile da quello del Zanetti è stato il giudizio fattone dal Vasari, che piacemi di riportare: « Il modo di dipingere che tenne in que» ste ultime pitture è differente dal fare suo da » giovane, poichè le prime son condotte con mol» ta diligenza e finezza incredibile, e queste ul» time condotte di colpi, tirate via di grosso e » con macchie di maniera, che da vicino non si » possono vedere, e da lontano appariscono perfet» te: e questo modo è stato cagione, che a molti » pare ch'elleno sieno state fatte senza fatica; » non è così il vero, e s'ingannano, perchè si co» nosce che sono rifatte, e che si è ritornato loro

» addosso con i colori tante volte, che la fatica vi
» si vede (intende lo studio), e questo modo sì
» fatto *è giudizioso*, *bello e stupendo*, *perchè fa pa-*
» *rer vive le pitture*, e fatte con grand' arte, na-
» scondendo le fatiche ».

Ma meglio ancora degli elogi degli Scrittori avrebbe potuto disingannare il sig. Ticozzi la vista di alcuni capi d' opera di Tiziano da esso dipinti negli ultimi anni di sua vita, e che fortunatamente esistono ancora in Venezia, i quali ad onta dei danni che hanno dovuto soffrire dal tempo e dalle mani imperite de' ristoratori, conservano tuttavía le tracce più evidenti della loro inarrivabile perfezione. Ne additerò alcuni de' principali.

1. *La famosa Maddalena* di Casa Barbarigo, che si sa essere una replica di quella mandata da lui nel 1564 al re di Spagna, la quale, siccome attesta il Ridolfi, è stata trovata in casa di Tiziano dopo la sua morte, e venduta insieme con altre preziosissime pitture ai gentiluomini Barbarighi da Pomponio suo figlio. Questo Quadro, che forma l' ammirazione di quanti colti forestieri giungono a Venezia, non avea fatto minor impressione sul Vasari, il quale, avendolo veduto allorchè fu a visitare Tiziano nel 1564, volle nella di lui Vita, pubblicata due anni dopo, farne il seguente elogio: « Una Maddalena per Filippo II che, alzando
» la testa cogli occhi fissi al Cielo, mostra compun-
» zione nel rossore degli occhi e nelle lagrime
» doglienza de' peccati, onde muove questa pit-
» tura chiunque la guarda estremamente, e che è

» più, ancorchè sia bellissima, non muove a lasci-
» via, ma a commiserazione (1).

2. *La Tavola di s. Nicolò in s. Sebastiano*, mandata pur troppo in perdizione dai Vandali ristoratori, e di cui così scriveva il Vasari: « In s. Se-
» bastiano un s. Nicolò che par vivo » ed il Ridolfi, che le assegna l'anno 1563, si diffonde ancora

(1) La condotta del pennello che scorgesi in questo dipinto può servire a confutar un errore in cui sono caduti quasi tutti gli Scrittori intorno all'ultima maniera di Tiziano. Ognuno che si rechi ad osservarlo potrà convincersi ch'egli è lavorato con quel fare diligente e con quella fusione di tinte che si credettero proprie dei soli lavori della sua gioventù; essendo del tutto impossibile lo scoprirvi le tracce del pennello e potendovisi annoverare, per dir così, i capelli ed i peli delle ciglia ad uno ad uno. È questa la dimostrazione più convincente, che aveva Tiziano prodigiosamente conservata anche in decrepitezza tutta la fermezza possibile d'occhio e di mano: cosicchè in quella maniera di colpi e di macchie di cui parla il Vasari, e con cui veggonsi effettivamente condotte alcune opere degli ultimi suoi anni, devesi riconoscere piuttosto uno di que' tanti esperimenti con cui non lasciava mai di tentare l'ultima perfezione dell'Arte; essendo egli solito a dire con una modestia di cui sono capaci i soli grand'uomini, *che rincresceagli d'essere divenuto vecchio allorchè cominciava a conoscere che cosa fosse Pittura*.

Anche l'altro famoso Quadro della Coronazione di spine, che riguardasi come una delle primarie Pitture del mondo, e che tutti gli Storici affermano concordemente essere stato da lui dipinto nell'estrema vecchiezza, ci somministra una novella prova della verità di questa osservazione: essendo anch'esso condotto con tale sfumatezza e

di più a lodarla colle seguenti parole: « Figurò
» quel Santo con faccia così vivace, come se l'a-
» nima gl' infondesse il movimento, onde dalla qua-
» lità di quella degna fatica si può ciascuno chia-
» rire che la bellezza della Pittura non consiste
» nella pulizía e finezza dei colori, ma nella mae-
» stría del fare, essendo quella figura fatta di soli
» colpi, e con sprezzo meraviglioso; nè si può ap-
» pieno lodare il rocchetto e la veste ad onde ma-
» rine » ec.

3. *La Trasfigurazione in s. Salvatore*, opera non saprei dire se più ammirabile per la novità del pensiero, o per la vivacità delle mosse, la fierezza del disegno e l'artifizio del chiaroscuro. A confermare quest' elogio gioverà riferire il giudizio portatone da due insigni Scrittori: « La Tavola del
» Salvatore transfigurato, fatta di colpi con molta
» maestría, da che si comprende a che termine di

tenerezza di pennello, che gl' illustratori del Museo Napoleone ebbero a dire (come si è riferito altrove) che, *les couleurs sont raprochées, melées, fondues aussi parfaitement que dans les ouvrages de la Nature; l' ordre des procèdés, la traçe de l' instrument se derobent à l' oeil du Maitre le plus habile*.

Non voglio finir di parlare della Pittura della Maddalena senza pagare un giusto tributo di ammirazione alla stupenda copia, fattane recentemente dal co. Volo di Cefalonía, che si può vedere nella stessa Gallería Barbarigo. È opinione generale di quanti l' hanno veduta, che se Tiziano ritornasse al mondo troverebbesi imbarazzato anch' egli nel discernere la copia dall' originale.

» magistero giungesse Tiziano, e con quale felici-
» tà maneggiasse colori, dove non arrivano che
» coloro che possedono gran talenti in questa fa-
» coltà ». *Ridolfi p.* 185. « È meraviglia qual for-
» za d'immaginazione conservasse egli ancora e
» quale spirito abbia potuto dare alle figure di que-
» sta Tavola mosse ed istoriate con ogni maestría
» e proprietà ». *Zanetti Pitt. Venez. Lib. II.*

4. Il *Soffitto della scuola di s. Gio. Evangelista* ora distrutto e di cui si sono potuti salvare quei meravigliosi Mascheroni che formano uno dei principali ornamenti della R. Pinacoteca di Venezia. Invito ad andare ad osservarli chiunque dubitasse ancora della sublimità delle ultime opere di Tiziano. La bellezza delle teste, la dottrina ed eleganza del disegno, l'originalità, la vivacità, la grazia spiegate nell'invenzione di tanti variati caratteri, li possono far porre in paragone, a detta di tutti i conoscitori, colle più belle teste di Rafaello. Quelle poi di quattro Gorgone sono veri gioielli che non la cedono in tal genere a qualunque più perfetta opera dell'Antichità.

Non voglio lasciar di accennare anche i tre celebri Quadroni lavorati per il Salone di Brescia, e da lui terminati nel 1568, allorchè di già contava 92 anni. Di queste famose Pitture, perite in un incendio, più non rimane che una bellissima stampa della Fucina di Vulcano, intagliata da Cornelio Cort. Chi fosse vago d'informarsi della bellezza e novità della composizione e degli altri pregi di queste Pitture potrà leggere la poetica descrizione

che ce ne ha lasciato l'Averoldi nelle sue *Pitture di Brescia;* e nell'altra opera del Zamboni, intitolata *Fabbriche pubbliche di Brescia* potrà anche vedere i documenti originali esistenti nell'archivio della Città, da' quali si viene a sapere che Tiziano nel 1563 erasi recato a Brescia per esaminare il sito ove dovevano essere collocati, e per pattuire coi deputati l'accordo della fattura.

Se mai, per caso, il sig. Ticozzi m'imputasse a malizia il non avere ancor io fatto parola dell'Annunziata di s. Salvatore, ch'è stata pur troppo la causa occasionale della rigorosa sentenza da lui pronunziata contro le ultime opere di Tiziano, sappia egli che l'ho voluta espressamente riservare alla fine, onde fargli conoscere che nemmeno da questa pittura puossi col minimo fondamento di verità arguire non solo un principio di declinazione, ma neppure di accidentale debolezza nelle facoltà pittoriche di Tiziano. Sarebbe manifesta ingiustizia nello stato infelice a cui trovasi ridotta questa Tavola dal martirio delle replicate ristorazioni, il pretendere adesso di giudicare dell'armonía del colorito e dell'artifizio del chiaroscuro: sono contuttociò tali e tante le bellezze d'invenzione, di espressione e di disegno che vi si ammirano ancora, che ardisco dire ch'ella sarebbe bastante a formare la riputazione di qualunque altro Pittore. Non volendo adesso ripetere tutto ciò che ho dovuto dire in altro luogo circa le bellezze di questa composizione, allegherò in vece le testimonianze di quelli che la videro prima del suo deperimento,

onde far conoscere in qual grado di estimazione ella fosse tenuta presso ai contemporanei. L'anonimo Scrittore della vita di Tiziano, pubblicata nel 1622, che potrebbe averla veduta pochi anni dopo ch'era stata dipinta e che non volle far menzione che delle sole migliori sue opere, ne fa la seguente descrizione: « Nella chiesa di s. Salvatore » vi è all'altar grande la Transfigurazione di Cri- » sto, oltrechè in altro altare vi è delineata Ma- » ria Vergine Annunziata, nella quale all'apparir » dell'Angelo e dello splendore, che viene d'alto, » vi si vede entrare il pallore nel volto, e vi si sco- » pre l'umiltà colla quale riceve così grande am- » basciatore ». Il Ridolfi poi che la vide allorchè non aveva sofferto che il primo restauro, così ne discorre: « Due Tavole per s. Salvatore, una del- » l'Annunziata, che nell'attitudine dimostra il ti- » more per lo improvviso apparir dell'Angelo, sopra » alla quale vola lo Spirito Santo servito da schie- » ra d'Angeli; ma parendo ai padroni che la Ta- » vola, riguardo alle altre sue, non fosse ridotta » a perfezione, per fargli ravveder l'Autore del » loro poco intendimento, vi scrisse queste genui- » ne voci: *Titianus fecit fecit*; ed essendo stata » racconcia da poco avveduto Pittore, la pregiudi- » cò della sua purità ». Anche il Zanetti manifestò abbastanza la stima, che faceva di quest'opera colle seguenti parole: « La seconda è la *cele-* » *bre* pittura dell'Annunziata, cui fece egli con » quello spedito modo che usò negli ultimi anni ».

È questi un semplice saggio dei frutti che

seppe produrre la *mediocrità* a cui nella sua vecchiezza fece ritorno Tiziano: della quale *mediocrità* non avendo fatto parola nessuno de' precedenti Scrittori i quali ricolmarono anzi concordemente, come si è veduto, colle maggiori lodi le ultime opere del suo portentoso pennello, era riserbata una tale scoperta alle cognizioni superiori del nuovo biografo di Tiziano, a cui però avrebbesi maggior deferenza, s' egli avesse voluto discendere una qualche volta a renderci ragione delle sue decisioni.

Osservazione III.

Rispetto alle già descritte (opere) mi sono, come d' un fondo comune, approfittato delle altrui fatiche, compatibilmente col mio modo di vedere, di sentire, di scrivere .... ove mi mancò la guida di esperto Scrittore, non tarderà chiunque ad accorgersi ch' io cammino quasi al bujo e senza conoscere quelle sottili ragioni dell' arte, che ai soli più riputati artefici è dato di sentire e di esprimere.

Introd. p. 5 e seg.

Due aperte e preziose confessioni fa in questo passo l' Autore. La prima che nel dettare la maggior parte della sua opera si è approfittato *liberamente* delle altrui fatiche, cioè, ha ricopiate le descrizioni del Vasari, dell' Aretino, del Dolce, dell' Anonimo, del Ridolfi, del Boschini, del Zanetti ec. che i dilettanti di tali studii sapevano di già

tutti a memoria; lo che è lo stesso che confessare di aver voluto scrivere una di quelle *Aeternae Repetitiones* che muovevano la bile al gran Bacone di Verulamio, il quale le riguardava come uno dei maggiori impedimenti all' incremento delle Scienze e delle Lettere.

La seconda poi, che ogni qual volta gli mancò il soccorso delle sunnominate sue scorte, volle contuttociò arrischiarsi a camminare al buio in mezzo ad una selva intricata, in cui s' egli possa essere riuscito a ritrovare il retto sentiero, me ne riporterò al giudizio di que' ciechi che ardiscono camminare senza guida e senza bastone.

Perchè mai ha egli voluto impegnarsi in tante minutissime descrizioni ornate dei fiori della più leziosa Rettorica di tutti i Quadri dipinti da Tiziano per i monarchi della Spagna, ch' egli sicuramente non aveva mai potuto vedere? S' egli dirà di averle ricavate dalle stampe (sebbene della maggior parte delle opere di Tiziano esistenti in Ispagna non abbiamo, con grave discapito dell' arte e della sua gloria, incisione veruna), gli ricercherò come possa aver egli ricavato dalla vista delle stampe l' idea dell' *armonía del colorito*, del *valore delle tinte locali*, del *meccanismo del pennello*, della *prospettiva aerea* e di tante altre preziose osservazioni con cui è solito d' ingemmare le sue poetiche descrizioni? Se dirà di averle prese *liberamente* dagli scritti del *los Sanctos*, e del Conca (1) che

(1) Mi ha recato non poca sorpresa, ch' essendo venuto

sono i soli Autori di cui si è valso per le notizie delle Quadrerie R. di Spagna, perchè almeno non riportarci fedelmente le loro descrizioni, in vece di volerle a forza far *compatire col suo modo di vedere, di sentire, di scrivere?* Il quale artifizio oratorio sembrami proprio più di un Romanzo, che della Storia delle opere di un sommo Dipintore. Perchè finalmente prima di porsi a descrivere le opere di Tiziano esistenti nelle pubbliche chiese di Venezia non ha voluto almeno portarsi una sola volta a vederle ed esaminarle coi proprii occhi? Dimostrerò in seguito che nella descrizione d'uno dei Capi d'opera di Tiziano esistente nella chiesa dei Frari, egli ha commesso gli errori più massicci, aggiungendovi Figure che non vi sono, ed alterandone a capriccio la Composizione. Mi rincrescerebbe che queste accuse potessero sembrare troppo gravi ad un qualche Lettore; ma mi rincrescerebbe assai più se si potesse provarmi che non sono vere. Trattandosi di rilevare in un'opera recente quegli errori che servono a trarre in inganno i Lettori od a nuocere alla gloria di un sommo artefice, sembrami

in mente al sig. Ticozzi il capriccio di darci la Storia descrittiva di un centinaio di Quadri passati da tre secoli in Ispagna, in vece di valersi delle imperite osservazioni dei Frati suddetti, non abbia consultata piuttosto la celebre Opera del sig. Ponz, intitolata *Viaggio in Ispagna*, la quale contiene la più dotta ed accurata descrizione che sia comparsa finora di tutti gli oggetti spettanti a belle Arti che trovansi in quel Regno.

che la severità della critica sia non solo giusta, ma necessaria.

Osservazione IV.

.... *Ma la casa in cui nacque ed abitò Tiziano non esiste più*. Cap. I. p. 8.

Le mura fra cui nacque ed abitò taluno di que' divini ingegni

...... *che non saranno senza fama*
Se l' Universo in pria non si dissolve. Petr.

e furono, per dir così, muti testimonii de' loro più secreti pensieri, vennero sempre in somma venerazione tenute in tutti i secoli e presso tutte le nazioni. Narra Pausania nella descrizione della Regione beotica che, passato il fiume Dirce, vedevasi ancora la casa di Pindaro, ove tutti gli anni accorrevano i popoli circonvicini a celebrarvi feste e sacrifizii. Alla stessa causa dovettero ascrivere i Tebani la loro salvezza, allorchè Alessandro fieramente irritato contro di essi avea già deliberato di ardere la loro città; ma lo rattenne il timore che la casa di Pindaro potesse rimanere anch'essa preda delle fiamme. Questo sentimento di religioso rispetto è tanto connaturale agli uomini, che vediamo anche a' nostri giorni non esservi nessun forestiere illuminato, il quale passando per Ferrara, o per Padova, non si porti a visitare la casa in cui abitò e morì l' Ariosto ed ove compose gran parte del suo divino Poema, e non vada in Arquà a

venerarvi l'abitazione e la tomba del Cigno aretino. Mi lusingo perciò di non far cosa discara ai Lettori affezionati alla memoria di Tiziano, pubblicando il seguente squarcio di una lettera scrittami dall'eruditissimo dottor Taddeo Jacobi di Pieve di Cadore, di cui dovrò far grata ed onorevole ricordanza in più luoghi di queste Osservazioni; il quale avendo raccolta con molta spesa e fatica una ricca suppellettile di documenti originali spettanti alla storia delle cose patrie, suole farne parte agli studiosi ed agli amici con liberalità senza pari.

» Quanto alla questione sulla identità della casa in
» cui nacque Tiziano, io non potrò dirle cosa po-
» sitiva e certa; ma avendo trovato negli atti no-
» tarili del fu Fausto Vecelli, notaio residente in
» questo paese, l'instrumento della vendita di una
» casa situata nella contrada, detta Lovera, conter-
» mine alla località che si chiamava *Arsenale* (1),

(1) Estratto di un Instrumento di vendita e compera esistente nel Protocollo notarile segnato n. 6 del fu Fausto Vecelli ec. 1580. 17 decembre. « Il sig. Taddeo del fu Mi-
» chele de Jacobi, e ser Daniele qu. Pietro Ciani, eletti dal
» sig. Giovanni qu. Cristoforo de Lesco di s. Pietro com-
» pratore da una, ed il sig. Celso Saufior di Serravalle pro-
» curatore del Reverendo D. Pomponio qu. Eccellentiss. sig.
» Tiziano Pittore, come da procura fatta in Venezia, ven-
» ditore dall'altra parte, riferiscono di aver liquidato il
» prezzo di una casa posta in Pieve nella contrada, detta
» Lovera, con un cortile dietro di essa verso sera lungo
» passa 23, largo 11, confina a mattina in terreno, detto
» l'Arsenale, mezzogiorno nel compratore, a sera parte nel

» voglio presumere che dessa fosse la casa di Gre-
» gorio Vecelli padre di Tiziano, e quindi ch' egli
» sia ivi nato. Come poi questa casa confinava a
» mattina coll' *Arsenale* ed a sera con un spazio-
» so cortile, confine che anche presentemente ritie-
» ne la casa che le ho personalmente indicata
» quando ella fu qui, giudico che si possa conci-
» liare l' asserto dello Scrittore anonimo della vita
» di Tiziano, stampata nel 1622, cioè che Tiziano
» e il di lui padre abitassero nella contrada, detta
» *Arsenale*, stantechè essa casa, benchè, seguendo
» il citato instrumento, esistesse in Lovera, teneva
» una delle sue facciate sull' *Arsenale*. Le unisco
» l' estratto del citato instrumento: rileverà dal me-
» desimo che nella vendita trovasi compresa par-
» te della casa vecchia abitata dagli eredi del q.
» conte Vecellio, altro discendente di quel conte
» che fu avo di Tiziano, ed in parte dello stesso
» Tito di lui cugino ».

Sembrami che dalla lettura del qui allegato instrumento, in cui è riflessibilissima la persona del venditore, il sacerdote Pomponio figlio ed erede di Tiziano e famigerato scialacquatore delle paterne sostanze, non che dalle precedenti giudiziose riflessioni del dottor Jacobi possa ricavarsi la prova quasi certa, ch' esista tuttavia in Pieve di Cadore la casa *in cui nacque ed abitò* Tiziano, che che

» medesimo, parte nel Brolo del sig. Tito Vecelli, a set-
» tentrione nelli Osvaldo, e G... fratelli del Monego, va-
» lutata L. 1743. 4...... *Ommissis*.

senz' addurre secondo il suo costume alcuna prova in contrario abbia voluto affermare il sig. Ticozzi.

Osservazione V.

In sullo stesso andare fece pure l' altro Quadro dell' Angelo e Tobía, ch' egli terminò nel 1507 *per la chiesa di s. Marziale, e che a' tempi del Ridolfi era in quella di s. Caterina . . . . . talchè si è tentati di perdonargli la troppo licenziosa Cronología del s. Gio. Battista che vedesi a molta distanza in una bella macchia illuminata da un lampo di cielo*. Cap. I. p. 13 e seg.

In altro luogo vedremo il Ticozzi di un Quadro farne due, ed ora all' opposto lo vediamo, forse per pareggiare il conto, di due farne uno. Due sono in fatti le Tavole di Tiziano rappresentanti il medesimo soggetto dell' Angelo con Tobia, esistenti in Venezia, una nella chiesa di s. Marziale, e l' altra in quella di s. Caterina. Furono ambedue distintamente descritte tanto dal Ridolfi, quanto dal Zanetti, nè si è sognato mai di scrivere il Ridolfi, come gli fa dire il sig. Ticozzi, che il Quadro ch' egli fece per la chiesa di s. Marziale, si vedesse a' suoi tempi in quella di s. Caterina. Ecco i due passi del Ridolfi ne' quali ha fatto separata menzione delle due suddette pitture. « Fece per la
» chiesa di s. Marziale l' Angelo con Tobía a ma-
» no in cammino, che porta un pesce precorso
» da un cagnolino, e nel seno di folta boscaglia

» s. Giovanni orante » p. 141. « Fece la tavola
» dell' Angelo Rafaello col piccolo Tobía a mano,
» che si vede nella chiesa di s. Caterina » . p. 137.

Ambedue queste Tavole sono state pubblicate colle stampe, quella, cioè, di s. Caterina da le-Febre, e l'altra di s. Marziale da Giuseppe Rosaspina. Devo in oltre notare l'inavvertenza dell' Autore nel collocarla nella sua serie cronologica fra le pitture anteriori all' opera del Fondaco de' Tedeschi, che fu eseguita da Tiziano nel 1505, mentre egli stesso assegna l' anno 1507 alla Tavola suddetta. Poteva poi risparmiar egli di trascrivere le parole del Ridolfi, onde aver il piacere di accusar Tiziano di una *troppo licenziosa Cronología* per avervi introdotta la figura del s. Gio. Battista; avendo forse il Pittore inteso di rappresentare il Padre di Tobía (come ha giudiziosamente congetturato il p. Moschini nella sua Guida di Venezia) nella persona di quel Vecchio genuflesso, che scorgesi non già *a molta distanza*, ma posto nel secondo piano dietro alle due Figure principali. Dal complesso di tutti questi errori credo di poter desumere la prova sicura ch' egli ha voluto parlare di questa Tavola senza neppure averla veduta.

Osservazione VI.

..... *Devo aggiungere un rimarco non saprei come sfuggito a questo attento osservatore* (il Zanetti) . *Confrontando le carnagioni di Tiziano con quelle di Giambellino, si troveranno quelle dello scolaro meno floride assai di quelle del maestro: perciocchè volendo il primo dare alle carni quella opacità e tenerezza che hanno in natura, non solo fece rosseggiare i contorni, ma cercando che la declinante continuazione delle ombre smorzasse i lumi troppo vivi delle parti più pronunziate, adoperò in modo che si accordassero dolcemente tra di loro .... di modo che il soverchio rosseggiare delle carni ed il più risentito ombreggiare di quel che si veda nelle migliori sue cose, dovrebbero ritenersi qual probabile indizio delle opere fatte avanti i trent' anni.*

Cap. I. p. 19.

È una cosa davvero piacevole vedere il sig. Ticozzi avvisarsi di fare il maestro ad un maestro solennissimo in Pittura, qual era il Zanetti, accusandolo di essersi lasciato sfuggire un *rimarco* così sottile! Potrebbe però rispondergli il Zanetti, che non è stato egli solo lo smemorato, ma che devonsi accusare della medesima inavvertenza tutti quanti hanno discorso finora delle opere di Tiziano e di Giambellino. Ma che dico io inavvertenza? È stato assai più grave il fallo di costoro, poichè hanno tutti d' accordo professata un' opinione

interamente contraria a quella del Ticozzi. Sarebbe di fatto una temerità l'immaginarsi che uno Scrittore così forbito non conoscesse la proprietà di un vocabolo de' più comuni. Sapeva adunque il Ticozzi al pari di me che *florido*, voce derivata da fiori, è un aggiunto il quale accompagnato colla parola carnagione denota una tinta di carne in cui il candore dei gigli ed il vermiglio delle rose gareggiano nel superarsi a vicenda. Plinio nel Libro 35 parlando della natura dei colori, dice: *Sunt autem colores austeri, aut floridi; floridi sunt minium, armenium, cinnabari, chrysocollas, indicum, purpurissum.* Aggiungerò che *florido* dagli Scrittori toscani viene adoperato per sinonimo di rosso, come per l'appunto il Redi citato dalla Crusca: « flusso di sangue non nero, ma rosso vivo. » e florido » *ec.*

È stato adunque tenuto finora come un fatto de' più avverati della Storia pittorica, che fra i difetti comuni a tutti i maestri del 1400 uno dei principali fosse la tinta fredda ed esangue delle carnagioni; ascrivendosi a Giorgione il merito di essere stato il primo a far rosseggiare le carni come ricerca l'esatta imitazione della Natura. Se avessi l'onore di accompagnare il sig. Ticozzi nel giro delle Sale della R. Pinacoteca, in cui scorgonsi schierati tanti Capi d'opera della Scuola veneziana, che presentano la storia visibile, e non interrotta della medesima dalla sua infanzia fino alla più perfetta maturità, vorrei colla semplice vista renderlo accorto del suo inganno. Dovrebb' egli convincersi

col confronto delle opere dei Carpacci, dei Basaiti, dei Santacroce, dei Conegliani, dei Bellini *ec.* che le carnagioni delle loro Madonne e de' loro putti appariscono di stucco o di cera, il colore della quale non potrebbesi certamente chiamar *florido* senza muovere le risa ad ognuno. Dubito perciò che il sig. Ticozzi abbia formato un così strano giudizio sull' osservazione di un qualche Quadro di Giambellino in cui la floridezza delle carnagioni sarà stata una bellezza aggiuntavi dall' offizioso pennello de' Ristoratori.

Confesso poi sinceramente di non essere arrivato a comprendere il senso di quelle parole, *la declinante continuazione delle ombre, che smorzano i lumi troppo vivi delle parti pronunziate.* Le ombre, per quanto se ne vadano in declinazione, non possono mai contribuire a smorzare i lumi, ma anzi a renderli più vivi e gagliardi: dal che si comprende che lo Scrittore, poco pratico del meccanismo e frasario pittorico, ha confuso questa volta le ombre colle mezze tinte, due cose tanto diverse quanto lo scrivere e l' intendersi di Pittura. Singolare del pari è il nuovo canone di critica trovato dal sig. Ticozzi per insegnar a riconoscere le opere dipinte da Tiziano avanti i trent' anni. Consiste secondo lui la differenza nel *rosseggiar delle carni e nel più risentito ombreggiare di quel che si vede nelle migliori sue cose.* Sono tanto poche le opere rimasteci della prima età di Tiziano, e trovansi di più così malconce dal tempo e dalle ristorazioni, che non saprei indovinare su quale di esse abbia

potuto l'Autore fondare questa sua scoperta. L'unica che si conosca sufficientemente conservata è il Quadretto della Sacrestía della Salute, il quale sfortunatamente ci offre la prova più certa dell'insussistenza dell'oracolo pronunziato dal sig. Ticozzi. Il lume n'è quieto e smorzato, e per conseguenza deboli ed incerte le ombre, com'è stata quasi sempre la maniera di Tiziano. Le carnagioni di tutte le Figure non rosseggiano punto al di là del naturale, ed in particolare il nudo del s. Sebastiano è uno de' più delicati e gentili, anche per l'impasto e la verità del colore, che sieno mai usciti dal suo pennello. Quello che ci raccontano gli Storici circa il modo di dipingere praticato da Tiziano nelle sue prime opere, è assai più verisimile e consentaneo alla ragione. Dicono adunque, che da principio non allontanavasi dallo stile languido e freddo del suo maestro, e che soltanto dopo aver vedute le cose di Giorgione cambiò la sua maniera, facendo più rosseggianti l'estremità e più trasparente la pelle, onde farvi apparire il sangue a scorrere per di sotto, come vedesi ne' corpi viventi. Aggiungono di più, che corresse col suo giudizio anche la maniera di Giorgione, il quale, come suol accadere a tutti quelli che tentano per la prima volta di migliorare una pratica viziosa, aveva urtato nell'estremità opposta, dipingendo le carni con tinte calde e fiammeggianti oltre al dovere (1). Del quale difetto seppe guardarsi Tiziano,

(1) « La forza e rotondità che sapea dar alle sue

mantenendosi nella via di mezzo, e da questa sua seconda maniera, trovata da lui molto prima dei trent'anni, non si allontanò mai più in tutto il corso della sua vita.

OSSERVAZIONE VII.

Volendo Tiziano rivendicare all' Italia un' Arte già sua, che di presente si esercitava soltanto da alcuni Fiamminghi, disegnò ed incise in legno nel 1508 *il suo Trionfo della Fede* ec...... *Da quest' arte* (d' incidere a niello) *venne poi quella d' incidere in legno, in piombo, in rame* ec. *comechè affatto diverso sia il modo d' incidere a niello dall' incisione in legno.* Cap. II. p. 23.

L' opinione di alcuni Scrittori, i quali pretendono che Tiziano abbia incise molte stampe in legno ed alcune anche all' acqua forte, è una di quelle che non essendo appoggiate a nessun fondamento storico, non possono reggere al lume di una sana critica. A buon conto nè il Vasari, nè il Ridolfi, nè il Gandellini si sono mai sognati di asserire che Tiziano sia stato incisore. Il primo, parlando della stampa del Trionfo della Fede, non dice altro fuorchè Tiziano nel 1508 *mandò fuori* la

» figure Giorgione, non impediva, come in altri Pittori, » che il colorito non avesse bellezza, ardito veramente al- » quanto e fiammeggiante nelle carni « ec. *Zanetti, Pitt. Venez. Lib. II.*

stampa suddetta: le quali parole non significano che Tiziano ne sia stato l'incisore, anzi in buona logica formano un argomento negativo in contrario. Il Ridolfi poi, a pag. 139, della medesima dice positivamente: *che si vede in stampa di legno disegnata di propria mano;* e prosegue a narrare che le stampe in legno *disegnate* da Tiziano furono le seguenti: 1. *la Sommersione di Faraone*. 2. *la Madonna e s. Anna* (dovea dir piuttosto il matrimonio di s. Caterina). 3. *la Nascita del Signore*. 4. *s. Francesco che riceve le stimmate*. 5 *s. Girolamo nel deserto*. 6. *Sansone preso da' Filistei*. 7. *le tre Bertucce*. Anche il Ridolfi adunque lo vuole semplicemente disegnatore delle stampe suddette. Sono esse tutte comprese nella mia raccolta, oltre a parecchi altri legni attribuiti dagli Scrittori a Tiziano, e posso attestare che il maggior numero è mancante delle marche tanto del disegnatore, quanto dell' incisore; alcune poche hanno i nomi o le cifre del Boldrino, e del Campagnola suoi scolari, e non havvene che due sole in cui leggasi il nome di Tiziano, e sono le seguenti: *il Matrimonio di s. Caterina* coll' epigrafe: *Titianus Inventor Delineavit;* e *la Sommersione di Faraone*, stampa di dodici fogli reali in cui sta scritto in una cartella: *La crudel persecuzione dell' empio Re contra il popolo tanto da Dio amato ec. disegnata per mano del grande et immortal Tiziano. Venezia* 1549 *per Domenico dalle Greche dipintor Veneziano*. Il qual Domenico dalle Greche è il famoso Pittore discepolo di Tiziano, chiamato dagli Spagnuoli Domenico

Greco, il quale passato in seguito nelle Spagna vi lasciò tante bellissime opere encomiate a cielo dagli Scrittori di quella nazione, e divenne uno dei primi fondatori di quella celebre scuola.

Il primo ad affermare che Tiziano esercitasse anche l' arte dell' incisione è stato Papillon autore dell' opera *Traité de la gravure en bois*, il quale gli attribuisce una serie di stampe in legno, che oltrepassa di molto quelle nominate dal Ridolfi. Ma oltrechè si sa ch' egli non è autore da fidarsene, non adduce egli la minima prova, nè fa cenno di alcuna marca che indichi in esse il nome di Tiziano. Eppure le sue nomenclature vennero ciecamente copiate in varii moderni cataloghi, anzi Huber nel suo *Manuel des amateurs de l'Art* aggiunge alla suddetta serie presa da Papillon altre tre stampe all' acqua forte, ch' egli pretende essere state incise da Tiziano, e sono: 1. *un Pastore addormentato in un paese* (di cui vedesi la stampa all' acqua forte di le-Febre presa indubitatamente da un antico legno disegnato da Tiziano). 2. *un Pastore che guida la greggia al suono del flauto*, che trovasi parimente nella raccolta di le-Febre. 3. *la Morte in abito da Cavaliere*, soggetto trattato all' acqua forte da Teodoro Bry, del quale posseggo un esemplare regalatomi dalla somma gentilezza del chiar. cavaliere Giovanni de Lazara. Nessuno però dei sunnominati Scrittori ci somministra le prove dell' autenticità delle loro asserzioni, onde il tutto si riduce ad una semplice tradizione. Nè deve punto recar meraviglia che un tal errore abbia potuto

propagarsi per sì lungo tratto di tempo, poichè vediamo adesso il Bartsch nella sua elaboratissima opera, intitolata *le Peintre graveur*, spogliare Alberto Duro dell' antichissimo vanto di eccellente Incisore, e dimostrare con ragioni evidenti e fatti incontrastabili che tutte quelle numerose stampe contrassegnate colla cifra di Alberto Duro, che formano l' ornamento delle più scelte collezioni, furono intagliate da tutte altre mani, fuorchè dalle sue. Ed in fatti è assai diverso il delineare colla penna sul legno le linee che devono formare i contorni e gli ombreggiamenti, e l' incavare co' ferri tutti gli spazii intermedii; la quale operazione ricerca un meccanismo così difficile e delicato, particolarmente nell' incrociamento de' tagli, e porta necessariamente seco una lunghezza di tempo tale, che non è presumibile che nessun primario Pittore abbia avuto pazienza ed agio di apprenderla, e molto meno di esercitarla.

Poteva del rimanente il sig. Ticozzi fare a meno di aggiungere una Nota a questo passo per divertirsi a riferire l' accusa di plagio data a Tiziano dal p. Guglielmo della Valle in proposito del suddetto Trionfo della Fede, ch' egli afferma essere stato *preso* da una pittura del *Parentino e del Campagnola* (da quale dei due?) dipinta a fresco nel chiostro di s. Giustina di Padova.. S' egli lo ha fatto per aver il piacere di contrapporgli l' antemurale delle sue difese, mi rincresce dovergli dire che la sua Nota contiene quasi più errori che parole, lo che mi sforza ad esclamare:

. . . . . *defensoribus istis*
Nec TITIANUS *eget*.

In primo luogo è falso che il Trionfo della Fede che osservasi nel chiostro di s. Giustina sia opera del Parentino, o del Campagnola, poichè le pitture tutte dell' ultimo riparto sono opera di *Girolamo del Santo*, come lo chiama il p. Cavacci nel suo libro *Historia Coenobii D. Justinae*, *Ven.* 1606, il quale Girolamo vi lasciò anche scritto a lettere maiuscole il suo nome. E se il sig. Ticozzi avesse letta, se non altro, la riputatissima Guida di Padova del Brandolese, avrebbe saputo anche gli anni in cui furono dipinte le suddette pitture, cioè 1542 1544 1546, le quali date vi si leggevano ancora al tempo dello Scrittore. Ecco adunque un plagio venuto alla luce quarant' anni prima dell' originale!

L' altra proposizione della Nota del sig. Ticozzi, *che non vi si ravvisa alcuna conformità fra le invenzioni del Parentino e la stampa di Tiziano*, *ove non voglia intendersi per invenzione il Soggetto comune*, *benchè diversamente rappresentato*, è una prova manifesta ch' egli ha scritto queste parole senz' avere veduto nè la Stampa, nè la Pittura: poichè s' egli fossesi preso l' incommodo di confrontarle insieme sul luogo, come ho voluto far io, sarebbe rimasto appieno convinto che la Pittura è presa interamente dalla Stampa, senza aggiungervi, nè levarvi la menoma cosa.

Non potrei finalmente lasciar correre un' altra proposizione di questa Nota senza farvi alla sfuggita

una qualche osservazione. Afferma l'Autore, *che dall' arte d' incidere in niello venne poi quella d' incidere in legno, in piombo, in rame*. Da ciò comprendesi che gli erano ignote tante dottissime opere uscite in luce da varii anni in materia della storia dell' incisione. Papillon è stato veramente il primo a farci sapere, col mezzo di un curiosissimo documento da lui trovato, che praticavasi nell' Italia fino dal secolo XIII l' incisione in legno. Dopo di esso il nostro Zanetti produsse un decreto del Senato veneziano del 1441 da cui viene a rilevarsi che l' arte dell' incisione in legno era fino da quel tempo antica in Venezia, poichè i fabbricatori di carte da giuoco *e figure stampate* vi formavano di già una fraglia e meritavano di eccitare la vigilanza di quel sapientissimo governo. Le opere recenti poi del Lanzi (1), del co. Napione (2) e del Zani (3) hanno finito di dimostrare all' ultima evidenza, non solo che le incisioni in legno sono state in Italia anteriori di più secoli a quelle *in niello, in piombo ed in rame*, all' opposto di ciò che colla solita sua fidanza afferma il Ticozzi, ma che molti anni prima di Maso Finiguerra, due Pittori veneziani, Andrea da Murano e lo Squarcione,

(1) Stor. della Pitt. Vol. I.

(2) *Dell' Origine delle stampe in legno ed in rame. Memorie Due*. V. *Mémoir. de l'Académie Impériale de Turin*.

(3) *Materiali per servire alla Storia dell' incisione in rame ed in legno*. Parma 1802 in 8vo.

avevano lavorate delle stampe a bolino: cosicchè non può rimanere più dubbio, che anche la gloria dell'anzianità d'incidere a bolino appartener deve a Venezia, e non alla Toscana.

Osservazione VIII.

Occupa la sommità del Quadro l'Eterno Padre il cui venerando aspetto mostra un' età confine fra la vecchiaja e la virilità, come di matura giovinezza formò il Redentore, il quale sopra luminoso Trono di gloria sta in atto di accogliere la Madre. Forse si sarebbe tentati di desiderare alquanto più di leggerezza nella Vergine.... Non dissimulerò pure che gli Angioletti sarebbero ancora più belli, se tutti non avessero avuto vaghezza di farsi vedere. Il troppo numero obbligò il Pittore a dar loro picciole forme, sicchè ti sembrano d' una razza più meschina assai, che non è quella de' loro fratelli .... abbandonò quindi quella tenerezza di tinte, che si vanno nelle altre sue Opere con tanta soavità insensibilmente perdendo le une nelle altre, ed adoperò colpi più forti, e più staccati ec.

Cap. II. p. 24.

Da questa descrizione della celebratissima Tavola dell' Assunta dei Frari ho finito di venire in chiaro del modo tenuto dall' Autore nel comporre le infinite sue poetiche descrizioni. Si conosce adunque, ch' era egli solito in tali casi di porsi al tavolino lontano dalla vista del Quadro con il testo

dinanzi di un qualche Scrittore, le cui parole gli servivano di ordito per tesservi sopra la sua tela descrittiva composta di sinonimi e di rettoriche amplificazioni. Il caso presente ce ne offre la più indubitata prova. Stava egli leggendo la descrizione di questa Tavola nel Ridolfi, il quale fra le altre figure si diffonde in lodar quella *del suo Figliuolo Iddio che fra raggi di sempiterna luce nel soglio dell' Eternità, cinto dalle schiere degli spiriti celesti e fra le musiche de' beati Cantori la sua Diletta attende* ec. Il sig. Ticozzi, nulla curandosi di correggere gli sbagli sfuggiti al Ridolfi, ma intento unicamente a mutarne la locuzione *compatibilmente col suo modo di vedere, di sentire, di scrivere*, dopo di avere assegnata all' Eterno *un' età confine fra la vecchiaja e la virilità*, volle formarne un contrapposto con quella del Redentore, ch' era stata lasciata in bianco dal Ridolfi, onde lo raffigurò a dirittura *di matura giovinezza*. Traducendo quindi *il soglio dell' Eternità* in un *luminoso trono di gloria*, per finir di aggiungere evidenza all' azione del Redentore mutò quelle parole *la sua Diletta attende* in queste altre, secondo lui, migliori *sta in atto di accogliere la Madre*. Che peccato però che ambedue le suddette descrizioni non sieno che un mero sogno partorito dall' immaginazione de' loro Autori! Ma pur troppo è tale la verità, non vedendosi nemmen per ombra nella Tavola di Tiziano nè *il Figliuolo Iddio che la sua Diletta attende* del Ridolfi, nè *il Redentore di matura giovinezza che sta in atto di accogliere la madre* del Ticozzi.

Ognuno che ne abbia voglia potrà accertarsi del fatto co' proprii occhi, andando a vedere il Quadro nella R. Pinacoteca di Venezia. Io mi era da principio immaginato che il Ticozzi non fossesi proposto *di approfittare delle altrui fatiche*, che nel solo caso di volerci descrivere minutamente delle Pitture che non aveva mai potute osservare; ma non avrei mai creduto che trattandosi di parlare d'uno dei capi d'opera di Tiziano esistente in una pubblica chiesa di Venezia, non avesse giudicato a proposito di andargli a dare prima un'occhiatina, il che sarebbe stato più che bastante a renderlo accorto dello sbaglio madornale preso dal Ridolfi: poichè sebbene ne fossero annerite le tinte e cattivo il lume, tutti quelli che hanno veduto questa pittura prima della sua traslocazione seguita nell'anno scorso, potranno attestare che vi si distinguevano perfettamente tutte le figure e tutte le parti principali della Composizione. Il metodo del sig. Ticozzi sarà, forse, buono per comporre ad uso di una scuola di rettorica la descrizione della primavera o d'una burrasca di mare, ma s'egli possa essere adattato a dare una giusta idea delle Pitture, lo lascerò decidere al senso comune de' miei Lettori.

Non reputo necessario di dare adesso una compiuta descrizione di un Quadro, di cui ho dovuto ragionare in altro luogo, e le cui bellezze potrebbero soperchiare l'eloquenza di uno Scrittore assai da più ch'io non sono, tanto maggiormente che il desiderio del Pubblico è stato in ciò appagato

dalle sfarzose ed eleganti penne del sig. co. Cicognara Presidente e dell'illustre Secretario dell'Accademia il nobile Antonio Diedo all'occasione della pubblica Sessione tenutasi nell'anno scorso per la solenne distribuzione de' premii: e perciò mi limiterò ad aggiungere soltanto alcune riflessioni tendenti a confutare le censure che il sig. Ticozzi ha voluto arrischiarsi di fare ad un' opera così sublime senza nemmeno averla veduta.

Due sono le parti principali di questa Composizione. Consiste la prima nel gruppo degli Apostoli collocato nel piano inferiore, dodici figure intere più grandi del naturale; nel qual gruppo due cose meritano particolarmente di essere notate: 1. la forza dell' immaginativa del Pittore nell'aver saputo trovare tanti diversi modi di esprimere lo stesso affetto, cioè quello della sorpresa che risente ognuno di essi alla vista della Vergine che ascende in Cielo: 2. la difficoltà di aver saputo far capire in uno spazio così ristretto dodici intere grandiose figure, senza che il contrasto di tanti diversi vivacissimi atteggiamenti generi la menoma confusione, nè le mosse di una figura riescano d'impedimento a quelle delle altre.

La seconda parte della Composizione è formata dall' altro gruppo della Vergine assunta rappresentata con fino accorgimento nel centro della Tavola, e circondata da ambedue i lati da una schiera di Angeli che le fanno corteggio e corona. Dà compimento a questo gruppo nella sommità Iddio Padre immerso in un mare di luce,

da cui sporge fuori colla metà del corpo, stendendo ambe le braccia verso la Vergine, ed avendo un Cherubino per parte, uno de' quali gli offre con una spiritosissima mossa una corona di fiori. Ah perchè il debito del mio ingrato uffizio mi rimuove dalla contemplazione di così deliziose immagini, e mi costringe in vece ad occuparmi nella confutazione degli errori del sig. Ticozzi! Il nuovo Censore avrebbe desiderato nella figura della Vergine *una maggior leggerezza*, e pretende che gli Angioletti sarebbero stati più belli, *se tutti non avessero avuto vaghezza di farsi vedere*; oltre di essere apparsi al suo purgato giudizio *di troppo piccole forme e d' una razza più meschina assai che non è quella de' loro fratelli maggiori*. Confesso di durare non poca fatica a rispondere sul serio a simili obbjezioni. La figura della Vergine, agli occhi almeno di tutti quelli che ne giudicano dopo di averla veduta, è una delle più belle che sia uscita giammai dal pennello di alcun Pittore. Non voglio ripetere adesso l' elogio che mi sono sforzato di fare altrove alle qualità di questa divina figura, e mi contenterò di replicare le sole seguenti parole in proposito della mancanza di leggerezza che vi ha ravvisato ad occhi chiusi il nuovo Biografo di Tiziano: *si direbbe essersi trasformato il suo corpo in una sostanza eterea più leggera dell' aria e delle nubi che la circondano; nè ardiscono quasi gli occhi cessar di mirarla per timore che si dilegui dalla vista in un baleno.*

Decida chiunque non è cieco chi di noi due abbia ragione.

Quanto al secondo difetto rimarcato dal sig. Ticozzi, credo ch' egli muoverà le risa di ogni professore ed intendente di pittura, poichè ciò che a lui è sembrato difetto, è all' opposto uno de' maggiori artifizii di questa Composizione. Le leggi pittoriche risguardanti l' equilibrio e la distribuzione armonica delle masse furono quelle per l' appunto che obbligarono Tiziano a scegliere per il gruppo di mezzo de' putti di un' età non eccedente la fanciullezza, onde fare non solo che trionfino le figure principali, ma lasciare nel tempo istesso degli spazii vuoti nel campo, su' quali potesse trovar l' occhio il necessario riposo. È poi un sogno l' osservazione, che tutti que' putti *abbiano avuto troppa vaghezza di farsi vedere*, poichè al contrario di trenta e più Angioletti non havvene che quattro soli che si mostrino per intero, non iscorgendosi degli altri che una parte del corpo o la sola testa, ed occultandosi le parti rimanenti con mille vivacissime mosse e scorci per entro alla nube, o dietro alle figure degli altri poste sul davanti, la bellezza de' quali ci fa rincrescere che non si verifichi almeno questa sola delle censure del sig. Ticozzi, onde potessero saziarsi i nostri occhi colla vista di tutta intera quella famiglia di abitatori del cielo.

Non devo lasciar di notare un' altra proposizione insussistente al pari delle altre, con cui ha

voluto il Ticozzi dar l' ultimo compimento al romanzo di questa sua descrizione. Afferma egli adunque che questo Quadro è stato dipinto da Tiziano *con colpi forti e staccati di pennello in vece di quella tenerezza di tinte che osservasi nelle altre sue opere*. Ma che cos' altro si poteva aspettarsi da uno Scrittore, il quale dopo di avere immaginate a capriccio le principali Figure della Composizione che si potevano in ogni tempo discernere senza molta fatica, non dubita poi di pubblicare le sue osservazioni intorno al maneggio del pennello, che gli occhi di una lince arrampicata su di una scala non avrebbero potuto discernere a traverso la crosta di cui aveva ricoperta il tempo quella Pittura? Verità è che il maneggio del pennello è tutto all' opposto di ciò che asserisce il Ticozzi, non vedendosi in essa la minima traccia di colpi forti e staccati, ed essendo anzi condotta *con quella tenerezza di tinte che osservasi nelle altre opere di questo Pittore*. È questo un fatto di cui i soli ciechi potrebbero dubitare.

Voglio approfittare di quest' occasione per annunziare al Pubblico che il valentissimo professore Matteini sta presentemente eseguendo il disegno di questa Pittura per commissione di S. E. Generale Manfredini zelantissimo Promotore delle belle Arti, e sperasi che l' incisione ne verrà affidata al celebre Morghen. La forma della stampa sarà possibilmente nel medesimo sesto della Transfigurazione di Rafaello, opera dello stesso incisore. Avrà così il Pubblico la compiacenza di porre uno in

faccia all' altro questi due miracoli dell' arte, e farà il confronto sopra due Soggetti assai conformi della diversità di pensare e del vario sublimissimo stile dei due maggiori luminari della moderna Pittura.

Osservazione IX.

Dell' epoca assegnata dall' Autore alle pitture a fresco di Vicenza e di Padova.

Anche lo studio della Cronología, qualora venga applicato ad oggetti di nessuna importanza, può divenire uno de' maggiori perditempi della letteratura. Vorrei in fatti che mi si dicesse qual vantaggio o piacere abbiano recato all' uman genere le dotte veglie degli Scaligeri, dei Petavii, degli Usserii ec. per farci sapere l' anno della nascita di Sesostri o di Codro, o la data dell' ingresso di Ciro in Babilonia, e per accertarsi se Tullo Ostilio abbia regnato prima o dopo di Anco Marzio, ed in che tempo vivesse la lupa che allattò Romolo e Remo. Che se la celebrità di tali personaggi e quel rispetto, dirò così, meccanico che c' inspirano fino dalla infanzia i loro nomi, può scemare in parte il ridicolo di queste seccantissime indagini, non havvi ragione che possa giustificare la perdita di tanta carta ed inchiostro per voler determinare dopo il giro di più secoli la data precisa di tutte le innumerabili pitture di Tiziano: poichè questo genere di erudizione eunuca non può giovare in alcun modo a farne produrre di simili, ch' è la

sola cosa che ci possa importare. Ad ogni modo avendo io dovuto intraprendere di fare la glosa ad un testo ridondante di questa merce, non potrei per conseguenza ommettere di andar rilevando alcuni sbagli e contraddizioni in cui è caduto di sovente l'Autore anche in fatto di Cronología.

Bisogna separare in due parti questo suo viaggio cronologico. Dalla nascita di Tiziano fino all'anno 1531, in cui principia la corrispondenza epistolare dell' Aretino, cioè per il corso di circa 55 anni, si pose egli in cammino sotto la scorta del Vasari, del Dolce, dell'Anonimo e del Ridolfi; ma disgustatosi, forse, dell' *inconsideratezza* del buon Messer Giorgio, il quale se n' andava baloccando senza badare a sassi, nè a spini, e parendogli di non poter fare maggior conto sul Dolce e sull' Anonimo, che non gli somministravano fuorchè scarse e meschine notizie, fece elezione del Ridolfi per suo principal bracciere, il quale, come il più giovine di tutti, postasi la via fra gambe, lo conduceva velocissimamente per così lungo e disastroso cammino. Arrivato finalmente all' anno 1531 diede il commiato alle quattro sue prime guide, e gettossi tutto in braccio all' Aretino, il quale, marciando con un lunario tutto stracciato in mano (1), gli

(1) Non posso fare a meno di aggiungere alcune riflessioni intorno all' asserzione seguente del sig. Ticozzi in proposito della corrispondenza epistolare dell' Aretino: « Io invito coloro a cui rimanesse alcun dubbio, a leggere le » lettere di Pietro Aretino scritte a Tiziano, e ad altri in

fu fedele e indivisibil compagno fino agli ultimi tempi del vivere di Tiziano. Nell'anno adunque 1511, in cui ci troviamo adesso entrati, teneva ancora dietro il nostro Biografo alle pedate dei quattro primi, ma giunto a questo malpasso, volle improvvisamente, qualunque ne sia stata la cagione, staccarsi da loro e porsi in viaggio senza lume nè scorta da per se solo. Aveva egli alcuni anni prima, cioè del 1505, fissata col loro parere

» proposito di Tiziano dal 1530 al 1555, nelle quali trove» rà, per così dire, notizia di mese in mese de' luoghi in » cui trovossi nel corso di que' 26 anni. » p. 111. Furono adunque le lettere dell'Aretino che per il corso di questi 26 anni gli porsero il filo d'Arianna per uscir fuori da questo labirinto. Ma oltrechè s'incontrano in esse delle frequenti lacune di più mesi, e talvolta di più anni, e che moltissime mancano di qualunque data, onde lasciano interamente al bujo il povero biografo sulla strada che deve tenere; vorrei che mi spiegasse il sig. Ticozzi in qual modo potrebbe egli provare la sua proposizione. A me pare ch'egli abbia fatto assai male il conto, e non abbia riflettuto che 26 anni sono composti di 312 mesi. Ora in tutto intero l'Epistolario dell'Aretino vi può essere una sessantina circa di lettere scritte a Tiziano, e ad altri in proposito di Tiziano, parecchie delle quali in oltre portano la data dello stesso mese, e di molt'altre che mancano di data non si può rilevare a qual mese, nè a qual anno appartengano. La Storia cronologica adunque delle azioni e delle opere di Tiziano *per tutto il corso di questi 26 anni*, se non ha miglior fondamento delle lettere dell'Aretino, lungi dall'essere provata *di mese in mese*, come pretende l'Autore, non può che riuscire imperfettissima e ripiena di continue ed importanti ommissioni.

la data delle pitture del Fondaco de' Tedeschi; e sebbene adesso lo ammoniva il Vasari che leggesse la sua vita di Tiziano, ed avrebbe veduto che le pitture a fresco di Vicenza e di Padova furono lavorate da Tiziano dopo di aver terminata l'Opera suddetta del Fondaco; ed ancor più forte strillava il Ridolfi, che guardasse a pag. 139 della sua vita, e troverebbe che aveva anch' egli affermato lo stesso, e con ancor più di precisione; contuttociò non volle egli dar alcuna retta ai savii avvertimenti delle sue guide, ed ostinossi, senz'addurne la minima ragione, a fissare nell'anno presente 1511 l'epoca delle suddette Pitture (1). Facciamo adesso un po' i conti. L'opera del Fondaco dei Tedeschi è del 1505: volendo anche assegnare tutto intero l'anno susseguente 1506 per i quattro Quadri di Vicenza e di Padova, il divario non sarebbe minore di cinque anni. In tali gravissimi punti di Biografia cronologica non si dà parvità di materia. Un anacronismo di cinque anni! Gesù, Maria! È assai più, che non occorre per far arricciare il pelo a tutti i biografi presenti e futuri.

Ma tuttociò è un nonnulla in confronto di quello che sono per aggiungere. Osserverò in primo luogo, che dopo di aver l'Autore, come abbiamo veduto, assegnato l'anno 1511 a queste Pitture,

(1) Racconta il Ticozzi nella seguente pagina 28, *che Tiziano, ritornato a Venezia, si accasò con Lucia cittadina veneziana, essendo in età di circa trentaquattr' anni*, epoca che corrisponde per appunto all'anno 1511.

se ne dimenticò poi nella Tavola delle materie, ponendole ivi in vece sotto l'anno 1512 : lo che fa nascere un grazioso equivoco; poichè avendo egli fatto accasar Tiziano nel 1511 *dopo il suo ritorno*, ne viene per conseguenza che, stando al testo, egli sarebbesi maritato dopo, e stando alla Tavola, prima di portarsi a Padova ed a Vicenza. Ma condoniamogli pure queste leggiere distrazioni, e passiamo in vece ad esaminare degli errori assai più gravi e che, usando anche di tutta la possibile indulgenza, non gli si possono assolutamente perdonare.

Appena passati (dice il Sig. Ticozzi) *i primi moti della Lega di Cambrai, e tornate le città della Terraferma sotto il soave dominio della Repubblica, fu chiamato Tiziano dai Vicentini a dipingere il Palazzo della Ragione* ec. Cap. II. p. 26. Nel rileggere questo passo confesso di essermi pentito di avergli rinfacciato poco prima un anacronismo di soli cinque anni. Canchero! l'anacronismo diviene adesso molto maggiore, ed arriva per lo meno ai dieci o dodici anni. Sarebbe possibile il credere, se non se ne avessero le prove sotto gli occhi, che uno Scrittore di vaglia siasi accinto a pubblicare una nuova vita di Tiziano coll' oggetto *di richiamare alle rispettive epoche gli avvenimenti più notabili e le più egregie sue opere* (pag. 4.) senz' aver nemmeno consultata la storia del secolo in cui è vissuto quel Pittore? Bastava di fatto che il sig. Ticozzi avesse presa in mano qualunque delle tante Storie che ci hanno reso conto degli *avvenimenti più notabili* di quel tempo, ed avrebbe veduto che

la Lega di Cambrai venne segnata nell'anno 1508 che nell'anno seguente fu data la famosa battaglia di Ghiaradadda per cagione di cui perdettero i Veneziani tutto intero lo Stato di Terraferma, e che, eccettuata Padova che riuscì loro di ricuperare verso la fine dello stesso anno 1509, tutte le altre loro città rimasero in potere de' nemici, nè finirono di ritornare *sotto il soave dominio della Repubblica*, che nel 1516 mediante la restituzione di Verona fatta ad essi da Massimiliano. La condizione poi di Vicenza in tutto il corso di questi sett'anni è stata una delle più infelici di cui trovisi esempio nella storia, nè si possono leggere a ciglio asciutto le orribili calamità a cui andò soggetta quella misera città. Presa e ripresa più volte all'anno dagli eserciti nemici in cui militavano soldati di ogni più barbara nazione, ed in un secolo in cui il diritto della guerra permetteva il saccheggio, le stragi e le più immani crudeltà, trovavasi ridotta a tali strette che parlando di essa il Bembo, nell'anno appunto 1511 in cui pretende l'Autore che vi sia stato chiamato Tiziano a *dipingervi il giudizio di Salomone*, con tali parole descrive la sua condizione: « I nemici in questo mezzo Vicenza VUOTA » D'UOMINI, conciossiafossechè quasi tutta la città » a Padova e Venezia fuggita s'era, presero ». *Lib. VII. pag.* 44. Ed il Guicciardini dopo di aver narrato l'assedio posto a Padova da Massimiliano nel 1513 soggiunge: « Massimiliano levò il campo » poichè diciotto giorni era stato alle mura di Pa» dova, ed essendo nel levarsi, e nel camminare

» infestato continuamente dai Cappelletti si ritirò
» a Vicenza VUOTA D'ABITATORI, e preda di chi
» era superiore alla campagna ». *Lib. IX.* A chi
vorrà adunque dare ad intendere il Ticozzi che
una città divenuta un campo di battaglia di accaniti eserciti nemici, una città abbandonata da tutti
i suoi abitatori e fatta un' orrenda solitudine, potesse pensare in que' momenti ad ornare di pitture i suoi pubblici Edifizii? Dovendosi perciò ammettere la sua asserzione, che Tiziano sia stato chiamato dai Vicentini dopo che la città era di già tornata *sotto il soave dominio della Repubblica*, converrebbe necessariamente trasportare il fatto molti anni dopo il 1511 ch'è l'epoca assegnata dall'autore.

Nè si ha da credere che migliore assai di quella di Vicenza fosse in tutti quegli anni la condizione di Padova. Accaduta nel 1509, come si è detto, la ricuperazione della medesima, e conosciuta la necessità dal Senato di formarne l'antemurale della Dominante, vi spedì tosto il fiore delle truppe ed i migliori suoi Ingegneri, onde la facessero diventare una Fortezza inespugnabile secondo i modi di guerreggiare di quel tempo. Diedero essi immediatamente principio alle loro operazioni coll' atterrare tutte le fabbriche all' intorno della città, per cui alla distanza di più di un miglio ritiene tuttavía il pomerio della stessa il nome di *guasto:* e spianando dentro il suo recinto buona parte delle case de' cittadini, la cinsero di un triplice giro di fortificazioni, di cui si osservano in

più luoghi ancora i vestigii. Ma se colla distruzione degli Edifizii pubblici e privati si potè preservare la città dall' occupazione de' nemici, non andarono perciò esenti, fintantochè durò quella lunga atrocissima guerra, le campagne e le terre del suo territorio dalle scorrerie, dalle prede, e dagl' incendii, essendo ripiene le storie dei racconti della miseria incredibile a cui trovavansi ridotte in que' tempi tutte quelle infelici popolazioni. Ogni sensato Lettore che vorrà por mente a questi fatti dovrà meco convenire, che non possa ammettersi l' opinione arrischiata del sig. Ticozzi, e che sia molto miglior partito di attenersi al racconto del Vasari e del Ridolfi, i quali affermano essersi portato Tiziano a Vicenza ed a Padova dopo di aver finito di lavorare nel Fondaco de' Tedeschi, cioè negli anni 1506 o 1507, nel qual tempo le città della Terraferma, a cagione della lunga pace goduta, dovevano abbondare d' ozio e di ricchezze, e trovarsi più al caso di pensare a chiamar degli Artefici stranieri onde ornare i palazzi e le chiese colle opere del loro pennello.

Osservazione X.

Di ritorno a Venezia dipinse la Facciata della Casa Grimani e fece poche altre cose di non molta considerazione. Cap. II. p. 28.

La dipintura della facciata di un Palazzo Grimani, che afferma senza esitanza l'Autore essere stata fatta da Tiziano, è un imbroglio da non uscirne fuori così facilmente; nullaostante mi proverò di riuscirvi alla meglio che sia possibile. A buon conto il Vasari è il solo fra i Biografi di Tiziano che ne abbia parlato, e da esso per appunto ha presa l'Autore una tale notizia. Nessuno de' nostri Scrittori, nè il Dolce, nè il Sansovino (1), nè l'Anonimo, nè il Ridolfi, nè il Zanetti hanno fatto alcun cenno di un'opera così importante. Sembrami che il silenzio unanime di questi cinque Scrittori dovess' essere più che bastante a porlo in avvertenza di non ripetere così alla cieca l'asserzione del Vasari, senz'arrestarsi a farvi sopra un poco di esame. Ma v'è ancor di più: è nota l'usanza generale dei Veneziani in quel secolo di far

(1) Mi sono sempre fortemente meravigliato che il sig. Ticozzi in tutto il corso della sua Opera non abbia fatto uso una sola volta dell'autorità del Sansovino, scrittore ragguardevolissimo in tal materia, tanto per aver composta la prima Guida di Venezia in tutto ciò che spetta ad opere di disegno, quanto per essere stato contemporaneo e familiare di Tiziano.

dipingere l' esteriore delle loro abitazioni dai più eccellenti pennelli, ed è viva ancor la memoria di quelle dei Cappello a s. Paolo e dei Valmarana a s. Canciano dipinte da Paolo Veronese, dei Soranzi a s. Paolo da Giorgione, dei Zeni ai Gesuiti dallo Schiavone, dei Tofetti a s. Gervasio dal Tintoretto, dell' altra famiglia Cappello a s. Paolo dal Zelotti, dei Loredani a s. Stefano dal Salviati, dei Danna a s. Benedetto dal Pordenone, e di altre infinite che tralascio per brevità, le quali davano alla nostra città l' aspetto di un' immensa e magnifica Gallería, e di cui disgraziatamente non rimangono più che laceri e miseri vestigii. Se non che è manifesto che ciò non si poteva eseguire che in quelle fabbricate di mattoni su di cui può distendersi l' intonaco necessario per dipingervi a fresco; ma non già nelle facciate coperte di marmi, che in sì gran numero s' incontrano per ogni contrada della città. Esaminiamo adunque se tale fosse il caso della *Facciata Grimana*, ed a rilevarlo ci può somministrar lume sufficiente il Ridolfi, il quale racconta a p. 139 che Tiziano *ritornato da Padova dipinse nel porticale di Casa Calergi, hor Grimana, alcune armi e due figure di Virtù*. L' epoca adunque ed il luogo assegnati tanto dal Vasari, quanto dal Ridolfi corrispondono perfettamente insieme, nè v' è altro divario fra loro, se non che il Vasari parla dell' intera facciata, ed il Ridolfi non accenna che le due sole figure nel Porticale. Ora nel *Porticale* del Palazzo Calergi Grimani, ed ora Vendramin Calergi a s. Ermagora si osservavano ancora verso la fine del

secolo trapassato le reliquie delle due suddette figure, una delle quali, che rappresenta la Diligenza, è stata anche pubblicata dal celebre Zanetti nella sua opera *delle Pitture a fresco*, e ne fece di più menzione distinta nel *Trattato della Pittura Veneziana* (1). La sola vista poi della facciata Vendramin Calergi, opera ammirabile del XV. secolo, ch'è una delle più magnifiche della città, e tutta incrostata di marmi da capo a piedi, può bastare ad accertarci dello sbaglio preso dal Vasari: laonde se il sig. Ticozzi si fosse preso l'incomodo di andare a vederla, come fanno tutti que' forestieri dilettanti di belle arti che arrivano a Venezia, avrebbe risparmiato ai gentiluomini Calergi la spesa di farla dipingere da Tiziano, ed a se stesso il rossore di avere anche in questo luogo imitata la *inconsideratezza* più volte da lui rinfacciata al povero Vasari.

(1) Non devo però tacere, che il Zanetti, non saprei con qual fondamento, le attribuisce a Giorgione. L'autorità del Zanetti è sempre di molto peso, ma in questo caso sembrami preferibile quella del Ridolfi, il quale oltre di essere stato un Pittore di vaglia e capacissimo di discernere la maniera di Tiziano da quella di Giorgione, potè osservare le suddette figure quand'erano perfettamente conservate, e non già ridotte semplici reliquie, come toccò di vederle al Zanetti.

Osservazione XI.

La più celebre amica di Tiziano di questo nome (Violante) *era figliuola del vecchio Palma, il quale verso il* 1530 *era da Bergamo passato in età adulta nella scuola di Tiziano. Conviene adunque dire che due Violanti amasse il nostro Artefice; anzi inchino a credere, che in memoria di questa prima Violante facesse così nominare la fanciulla del suo discepolo, di cui fu Tiziano invaghito in età molto avanzata.* Cap. III. p. 35.

Il Ridolfi ed il Boschini, volendo eternare la memoria degli amori di Tiziano colla bella Violante figlia del Palma vecchio, diedero, senza volerlo, occasione a far nascere un' infinità di oziose biografiche discussioni. Chi ha voluto fissare gli anni della nascita del Palma vecchio e di sua figlia Violante, e dal confronto dell' età di lei giovanile con quella molto avanzata di Tiziano, ha conclucluso ch' egli non potea sentire per essa che un innocente affetto, e non già le fiamme impure di un libidinoso amatore. Altri ha preteso d' instituire un ingegnoso confronto fra le fattezze dei varii Ritratti che mostransi nelle Gallerie col titolo dell' *Amica di Tiziano* con quelle della celebre Baccante in cui dice il Ridolfi *che aveva effigiata la suddetta Violante*, ponendole in seno, per far allusione al suo nome, un mazzetto di viole da cui

pende una cartella col nome di Tiziano (1). La cronología del Palma vecchio era però stata confusa abbastanza dai precedenti Scrittori, senza che sbucasse fuori adesso anche il Ticozzi a sempre più

(1) Il più celebre di questi Ritratti è quello descritto dal Boschini, ch' esisteva in allora nella Gallería Serra in Venezia, acquistata in seguito dai Serenissimi di Toscana, e che trovasi presentemente in Firenze. Ecco le parole del Boschini:

» Ghe zè quela Viola, o Violante,
» Che anca Tician ghe volse dar de naso
» Al bon odor; del resto qua mi taso,
» Che nol fu minga un vizioso amante.
» Viola da una palma partorida,
» Che più vechia che l' è l' è più feconda,
» E de fruti sì dolci e rari abonda,
» Ch' anca a bramarli el gran Vecelio ariva.
» Pianta che in do maniere partorisse
» Fruti, che l'un e l'altro è al par gustoso,
» Se naturali, ognun ghe n' è goloso,
» Se col penelo, ognun ghe ne stupisse.
» Oh zogia veramente e gran tesoro!
» Pitura fata co la palma in man!
» Tegnuda in tanto pregio da Tician,
» Che fango parería le perle e l' oro.

Voglio far qui menzione di un altro Ritratto dell' *amica di Tiziano*, che verrebbe ad essere il più autentico di tutti, se devesi prestar fede allo Scanelli, il quale nel suo *Microcosmo della Pittura*, parlando dei Quadri della Gallería di Modena impiega un' intera facciata nel descrivere *il famosissimo Ritratto dell' innamorata di Tiziano* rappresentata in atto di passeggiare con un ventaglio in mano, ed aggiunge, che mostravasi nella suddetta Gallería la lettera autografa di Tiziano scritta al duca Alfonso di Ferrara,

imbrogliarla con una delle sue ordinarie gratuite asserzioni. Tutti avevano per altro inclinato piuttosto a posticipare il tempo della sua nascita, di quello che a farlo anticipare a venir al mondo, come vuole il sig. Ticozzi, fino quasi dal secolo

allorchè glielo mandò a regalare, nella quale dice a questo principe: *che aveva operato con ogni spirito e industria, a fine di poter corrispondere in qualche parte al suo gran merito mediante all' espressione dell' oggetto più amato, pensando che in essa Ella sarà per gradire l' immenso desiderio di soddisfarla, non avendo cosa più cara*. Il suddetto Ritratto trovasi presentemente nella Gallería di Dresda.

Mi si permetta di aggiungere alcuni cenni intorno ad una bellissima Incisione fatta dal pittore Vandich, che non mi è riuscito di trovar registrata in nessun Catalogo di stampe. Rappresenta Tiziano in età senile, seduto dirimpetto ad una bella Giovane gravida a cui sta egli palpando amorosamente il ventre. La Giovane è in piedi con un braccio appoggiato ad una cassetta, entro a cui scorgesi un cranio, e sotto vi si leggono i seguenti versi:

Ecce viro, quae grata suo est, nec pulcrior ulla,
Pignora conjugii ventre pudica gerit.
Sed tamen an vivens, an mortua, picta tabella
Haec magni Titiani arte ..... ta fiet

Alcune sillabe di quest' ultimo verso sono cancellate nel mio esemplare. Dall' emblema del cranio posto nella cassettina, come pure dalle parole del terzo verso, si potrebbe congetturare che la suddetta giovane morisse di parto. L' espressioni poi del secondo dovrebbero far credere, ch' ella fosse la moglie e non l' amica di Tiziano; ma è noto quanto fosse facile in que' tempi, ed innanzi l' accettazione dei Decreti del Concilio Tridentino, in materia di matrimonii il confondere le mogli colle concubine.

Il ch. sig. cav. Giovanni de Lazara, ch' io qui nomino

precedente. *La Combe* nel suo Dizionario fa nascere il Palma nel 1540, cioè nulla meno che dieci anni dopo del tempo in cui afferma il Ticozzi ch' egli sia capitato *in età adulta* a Venezia a porsi sotto la disciplina di Tiziano. L' accuratissimo Storico co. Terzi, nelle sue *Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti Bergamaschi*, dopo di aver provata l' insussistenza dell' opinione del p. Calvi, che lo vuol nato nel 1526 soggiunge: « ciò che si può conclu-
» dere si è essere nato probabilmente tra il 1530
» e il 1540 finchè da alcun documento sicuro non
» consti altrimenti ».

Il sig. Ticozzi ha voluto poi superare anche in un altro punto tutti gli altri Scrittori colla forza

per cagion d' onore, ed a cui mi compiaccio di poter rendere una pubblica testimonianza della mia profonda estimazione, possede nella sua sceltissima Collezione di stampe un' altra incisione di questo soggetto della medesima forma e grandezza della mia colla seguente rozza inscrizione:

» Ecco il Belvedere, oh che felice sorte!
» Che la fruttifera frutto in ventre porte:
» Ma ch' ella porte, o me! vita, et morte piano
» Demonstra l' arte del magno Ticiano.

È stata stampata da Bonenfant senza data di luogo, nè di anno, ed è dedicata da Vandich al sig. Luca Van-Uffel, intitolandola *il vero Ritratto dell' unico Tiziano*.

L' unica differenza che scorgesi fra queste due stampe è, che le Figure vi sono poste a rovescio, lo che prova che una delle due è stata copiata dall' altra: e siccome l' amore delle cose mie non è solito ad accecarmi, perciò sono indotto a credere da varii fortissimi indizii che quella posseduta dal sullodato sig. Cavaliere sia l' originale.

ed estensione delle sue congetture, essendosi egli immaginato, che non una, ma due sieno state le Violanti amate da Tiziano, e che in memoria della prima abbia fatta battezzare con tal nome la figlia del suo discepolo: al che poteva aggiungere che l'avrà anche tenuta al sacro Fonte e sarà stato probabilmente suo Santolo. Non si può negare che questi non sia un modo di trattare, direbbe un Francese, *un peu trop cavalièrement l'histoire*.

Sia permesso anche a me di aggiungere due parole intorno a questa *importantissima* questione. Non parlando adesso della prima Violante immaginata dal Ticozzi, ma della seconda su di cui cade unicamente la questione, confesso anch'io che l'argomento desunto dall'incompatibilità dell'età dei due amanti sarebbe assai forte in qualunque altro caso fuorchè nel presente. Imperocchè non saprei che cosa non si possa affermare in tal proposito di un uomo che morì di cent'anni di contagio e non già di morte naturale; di un uomo che dell'età di 87 anni terminava di dipingere la famosa Cena dell'Escuriale, cioè una delle meraviglie della Pittura; che nell'anno stesso si portava in persona a Brescia a concludere con que' Signori il contratto dei tre gran Quadri del Salone, e che nell'autunno dell'anno seguente, nella Lettera con cui accusava loro la ricevuta del programma delle suddette Pitture, li ringraziava perchè avessero voluto lasciar passare i gran caldi dell'estate

che gli avrebbero impedito di lavorare (1); di un uomo finalmente che negli ultimi dodici anni della sua vita non tralasciò mai di mandar fuori opere stupendissime, le quali attestano ancora il vigore pienissimo di corpo e di spirito che conservava nella sua miracolosa decrepitezza. Sembrami che un ente così straordinario, il quale non ebbe mai a risentire i danni dell' età nell' esercizio della sua professione, abbia potuto in forza di questo medesimo privilegio della natura godere anche nell' estrema vecchiezza delle facoltà necessarie per meritarsi, se non l' amore, almeno il compatimento ed i favori del bel sesso.

(1) « Io credo che la cortesía di V. S. abbia voluto differire l' opera per compassione che elleno hanno avuto » di me, volendo che io non mi affaticassi in questi caldi » passati troppo noiosi ». *Lett. dei* 20 *agosto* 1565. Vedi Zamboni, *Fabbriche di Brescia*.

Osservazione XII.

In mezzo all' universale meraviglia che risvegliossi in tutte le persone dotate di fino conoscimento alla vista di questo Quadro (l' Annunziata di s. Rocco) *non sapevasi comprendere ove presa avesse Tiziano l' idea di tanta perfezione; ma quando se ne vide il secondo frutto nel gran Quadro fatto per la chiesa di s. Nicolò de' Frari* (la Tavola di s. Nicolò esistente ora nel Quirinale) *fu a tutti aperto che lo studio di alcune antiche Sculture, che fino allora erano rimaste quasi inosservate in Venezia, gli avea insegnato a comunicare alle sue opere quel fuoco animatore, senza del quale le più belle Figure non possono aver vita, nè espressione.* Cap. III. p. 45.

Lo studio della Natura e la diligente osservazione delle alterazioni che producono sull' esteriore del corpo le perturbazioni dell' animo, sono sempre state, come si è dovuto più volte replicare, le uniche fonti dell' espressione di tutte le arti figurative. E da qual altro esemplare mai potrebbero apprendere gli artefici a rappresentare fedelmente i moti di ogni passione, fuorchè da quello dell' uomo vivente, esaminato attentamente in tutte l' età e condizioni, ed in tutti i casi prosperi o sinistri della vita umana? Pare impossibile che principii così semplici e veri non abbiano potuto trovar luogo nella mente del sig. Ticozzi, e che siasi egli

in vece persuaso, che *senza lo studio di alcune antiche Sculture* non sarebbe mai giunto Tiziano *a conoscere l'etica della Pittura!* (Ibidem). E perchè non poteva la benigna Natura aver concessa a Tiziano quella stessa sagacità d'intelletto e sensibilità di cuore, dalle quali sole tutti convengono che abbiano imparata gli Antichi *l'etica della Pittura?* Sarà stata essa adunque madre unicamente degli antichi, ed avrà toccato a noi altri disgraziati moderni ad esperimentarla sempre inesorabile matrigna? Oppure vorrebbe persuaderci il sig. Ticozzi che per meglio imitarla sia più sano partito di porsi dinanzi agli occhi delle copie lavorate da uomini simili a noi, piuttosto che ricorrere, col loro esempio, alla vista dell'originale? Oh! quanto la sentiva diversamente in tal proposito il gran Marco Tullio, il quale nel suo Libro *de Oratore* tratta da balordi coloro che si perdono nel pescare in picciolì e torbidi rigagni, in vece di rivogliersi alla sorgente da cui deriva sempre un'abbondante copia di limpidi umori!

Dovrò assoggettare ad un qualche esame in altro luogo la consideratezza di quelle espressioni che accennano vagamente *alcune antiche Sculture rimaste fino allora inosservate in Venezia*; ma non voglio lasciarmi sfuggir l'occasione di far ammirare ai Lettori un'altra felicissima congettura dell'Autore su questo medesimo argomento, che leggo alla pag. 65. Non solo gli è riuscito adunque di scoprire la fonte da cui apprese Tiziano l'arte di esprimere gli affetti, ma potè giunger perfino

ad indovinare il nome di colui che conducendolo a spasso per Venezia, gli fece avvertire queste benedette antiche Sculture, *delle quali* (ripete a questo passo l'Autore innamorato della sua scoperta) *trovavansene alcune affatto inosservate, e gli diede consigli e direzioni per lo studio delle medesime*. Questo benemerito mortale è stato un frate, che chimavasi fr. Urbano Bolzanio, ed ecco tutte le prove a cui è appoggiata la sua asserzione: *Perchè il suddetto Frate aveva annotato in un Diario tutto ciò che in fatto di lettere e di arti aveva veduto ne' suoi viaggi di Grecia, di Levante e d' Italia*. Vi prego di non porvi a ridere, perchè la cosa è propriamente così; *et voilà justement comm' on ecrit l' Histoire!*

Mi rimane da notare un' altra faceta osservazione dell' Autore in tal proposito, da cui pretende desumere una nuova prova dello studio posto da Tiziano *sulle Sculture antiche*. Trattasi dei Ritratti dei XII Cesari, eseguiti nel 1532 per commissione del Duca di Mantova, per i quali dovette necessariamente Tiziano, per la somiglianza delle teste, far uso delle Statue e delle Medaglie di quel ricchissimo Museo, ma ciò che più importa, dipinti da lui nell' età di 55 anni (1)! Lascerò pesare

(1) A proposito di quest' opera dei XII Cesari non voglio ommettere una notizia tratta dal Baldinucci, il quale nella vita di Bernardino Campi afferma, che Tiziano non dipinse per il duca di Mantova che i soli primi XI Cesari, e che il duodecimo, cioè Domiziano, vi fu aggiunto dal

ai Lettori il merito e la giustezza di quest'osservazione, e li pregherò ad accompagnarmi nell'esame di alcune altre sue riflessioni sparse qua e là nella successiva descrizione ch'egli ha voluto regalarci di questa famosa Pittura.

Da quale di esse dovrò prendere le mosse? Confesso che il troppo numero mi pone in imbarazzo. Abbiansi adunque il primo luogo le riflessioni dell' Autore intorno *alla carnagione ed ai*

suddetto Campi, il quale fece di tutti dodici quattro copie che mandò a regalare a diversi Principi dell'Europa. La storia delle vicende di queste famose Pitture è curiosissima. Nel sacco di Mantova, seguito nel 1629 nel tempo della guerra di successione dell' Impero, la Gallería ducale toccò, metà per uno, ai due generali Galasso ed Aldingher. Una porzione dei Quadri capitò nella Gallería di Praga, i quali, allorchè il gran Gustavo prese quella città, vennero trasportati a Stokolm, da dove sua figlia Cristina al momento della sua abdicazione li levò via, portandoli seco a Roma. Dopo la sua morte ne divenne possessore il cardinale Azzolini da lei dichiarato suo erede, e, mançato a' vivi l' Azzolini, passarono nel Palazzo Odescalchi, la di cui Gallería fu acquistata dal duca di Orleans. Un' altra porzione della suddetta Gallería di Mantova, e particolarmente i XII Cesari, si comperò da Giacomo padre di Carlo I re d'Inghilterra, e dopo la tragica morte di quest' ultimo, fu venduta all' asta per ordine di Cromuello. I fogli pubblici di Londra annunziarono recentemente, che i suddetti XII Cesari acquistati per poco prezzo da un rigattiere all' occasione di una licitazione giudiziaria, e riconosciuti in seguito per gli originali di Tiziano, vennero da lui rivenduti ad un ricco signore inglese, di cui rincrescemi aver dimenticato il nome, per l'esorbitante summa di 8000 lire sterline.

contorni non isfumati della s. Caterina, *al severo colore degli abiti de' santi Francesco ed Antonio*, ed alle altre bellezze del colorito. Dato e non concesso che il sig. Ticozzi sia stato a Roma ad osservare questo Quadro (con il qual dubbio non crederei di formare un giudizio temerario, essendo egli pur troppo in tali peccadiglie *solitus delinquere*) non posso per altro far a meno di osservare, che il nostro Zanetti, il quale vide queta Tavola molti anni prima che il Ticozzi venisse al mondo, deplorava lo stato infelice in cui trovavasi ridotta fino d' allora. Ecco le sue parole: » Il tempo imitò questo bell' esempio dell' imita- » zione della Natura (la figura di s. Sebastiano) » ma del resto di quest' Opera fa troppo barbaro » governo ». *Pitt. Venez. Lib. II.* Ma non è già questa la sola cosa in cui mostrasi l'Autore in opposizione col fatto e coll' autorità degli Scrittori. Aveva egli bisogno di un contrapposto pittoresco (perchè anche il sig. Ticozzi è Pittore, e che Pittore!) per far risaltare nella sua descrizione la delicatezza delle membra del s. Sebastiano, ed ecco ch' egli ci dipinge s. Caterina sotto l' aspetto di una donna di *virile bellezza*, *di forme grandiose*, *di una Venere spartana*, e *di una Matrona di Crotone*. Ho in questo punto sotto gli occhi la stampa di questo Quadro disegnata per mano dello stesso Tiziano, ma se ho da confessare il vero la s. Caterina ch' io veggo è affatto diversa da quella che mi descrive l' Autore. Osservo una giovinetta di un' elegantissima proporzione di membra, con un' aria

dolcissima di viso, e posta nell' atteggiamento il più semplice e modesto, nè so ravvisare in essa la minima traccia *di una bellezza virile*, *nè di una Matrona di Crotone*. Dubitando che i miei occhi m' ingannino, voglio conoscere il giudizio che hanno formato di questa figura i precedenti Scrittori, ed ho la compiacenza di ritrovarlo interamente simile al mio: anzi di vedere che le stesse sensazioni ci hanno suggerite quasi le medesime espressioni. La loda il Dolce per *quel volger leggiadro del viso*; rimarca in essa il Ridolfi *l' idea molto soave*; ed il Zanetti ne ammira *l' atto molto grazioso e modesto*. Questi attributi mi sembrano affatto contrarii al carattere di una *bellezza virile*, ed al dignitoso portamento, che voglio supporre sulla fede del sig. Ticozzi che avessero le *Matrone di Crotone*. Ma non parendogli di avere ancor trasfigurata abbastanza questa povera s. Caterina, la vuole anche dipinta con *dintorni non isfumati* per farla forse divenire più somigliante ad un maschio o ad una *Venere Spartana*. Contorni *non isfumati* nel linguaggio pittorico significa lo stesso che secchi e taglienti: sarà questa adunque una nuova maniera di lodare il colorito di una Pittura. Ad ogni modo era giusto che dopo di avere spogliata santa Caterina delle forme del suo sesso, ne rivestisse in contraccambio s. Sebastiano, rappresentandolo come *un bellissimo giovine ignudo e di più delicate membra assai che non è s. Caterina*. Al qual proposito mi era dimenticato di rallegrarmi col sig. Ticozzi per l' invidiabile sua acutezza di vista che

gli permette d'instituire tali confronti sulle membra di una donna, sebbene ricoperta dal capo ai piedi da un ricco panneggiamento che non lascia apparire che una parte delle mani e de' piedi. Ma che hanno da fare con lui queste meschine e frivole osservazioni? Facevagli d'uopo di questa pennellata per potersi aprire il campo ad esporci una sua ingegnosissima interpretazione dell' intenzione avuta dal Pittore nel formare s. Sebastiano *di più delicate membra, che non è s. Caterina. Per tal modo* (dic' egli) *l' accorto artefice, dando più gentili forme a chi volea rappresentare nell' istante della sofferenza, rese tanto più acuto nello spettatore il sentimento della commiserazione*. Il Vasari per non avere saputo penetrare così a fondo nelle intenzioni di Tiziano, si avvisò in vece di fare una critica a questa figura, che sebbene espressa da lui in termini chiarissimi, non essendo stata intesa dall' Autore, gli procurò una staffilata di più sulle spalle. Aveva il Vasari osservato, che *questa figura pare stampata dal vivo, ma che non vi si vedeva nessuna bellezza artifiziosa nelle gambe e nel torso*. Credette adunque il Ticozzi che le parole *stampata dal vivo* comprendessero in se perfezione *di disegno e di contorno*, e quindi le tacciò d'implicanza colle susseguenti, *che non vi si vedeva nessuna bellezza artifiziosa*. Ma egli si è ingannato a partito per non aver riflettuto che fra i corpi viventi se ne trovano di belli e di brutti, e che per conseguenza una figura dipinta può benissimo parere *stampata dal vivo* e contuttociò non vedervisi

alcuna *bellezza artifiziosa di disegno e di contorno* (1).

Ho voluto riserbarmi per ultimo a ragionare della famosa testa di s. Nicolò, quantunque non dovrò rivolgere in questa parte le mie riflessioni al sig. Ticozzi, non avendo egli fatto che copiare le parole del Zanetti, senza però averlo citato. So benissimo, senza che nessuno mel dica, il rispetto che devesi avere per i giudizii di un tant' uomo; spero contuttociò di non venire tacciato di arroganza, se ardisco per la prima volta oppormi ad una sua opinione che non sembrami conforme alla verità. Afferma il Zanetti che nella testa di s. Nicolò *ritrasse Tiziano evidentemente l' antico Laocoonte*. I gessi della statua del Laocoonte sono così universalmente conosciuti che spero che anche senz' averli in questo punto sotto gli occhi, saprà l' erudito Lettore accompagnarmi nelle ricerche che sono per fare sulla medesima. Osservo primieramente che non possono, quanto all' espressione, essere più diversi i caratteri di queste due teste. Esprime quella del Laocoonte l' intensità del più acuto dolore che straziar possa in un punto stesso il corpo e lo spirito di un uomo robustissimo, scorgendosi nell' alterazione convulsiva dei membri della faccia lo sforzo della sua virtù per soffocare le lagrime e le strida di un' inutile disperazione.

(1) Riferisco le precise parole del sig. Ticozzi, che del resto io non aveva prima d' ora imparato che il *contorno* fosse una parte diversa e distinta dal *disegno*.

L' atteggiamento all' opposto, dolce e tranquillo con cui rivolge il santo Vescovo la faccia al cielo, la compostezza ed immobilità di tutte le parti del volto, le palpebre semichiuse, le labbra semiaperte, l'abbandono dei muscoli del collo, tutto ti rappresenta un Vecchio venerabile rapito fuori dei sensi ed assorto in un' estasi deliziosa. Che se imprendiamo a fare un minuto confronto fra i caratteri del disegno in ciascheduna parte di queste due teste, la diversità non può essere più evidente ed universale. Le linee della faccia del Laocoonte sono generalmente convesse ed intersecate da angoli di varia grandezza: quelle della faccia del s. Nicolò (a riserva delle concavità formate dagli ossi prominenti delle guance, come osservasi nelle figure estenuate dalla penitenza e dagli anni) sono piane, e tutti i muscoli mostransi in un perfetto riposo. Qual somiglianza mai può trovarsi fra le orbite degli occhi ritirate dallo spasimo, le ciglia inarcate ad angoli acuti, le labbra trinciate da un misto di linee concave e convesse, le ciocche de' capelli crespe ed irte del Laocoonte, e gli occhi a fior di testa, le ciglia diritte, le labbra molli e cascanti e la veneranda calvizie del s. Nicolò? La medesima opposizione di forme rimarcasi nel profilo di ambedue le teste. Nel Laocoonte il naso è quadrato e forma una linea retta coll' osso frontale, come osservasi in quasi tutte le Statue antiche: nella testa di s. Nicolò il naso pende all' aquilino, e forma un angolo ottuso nell' incassatura, come vedesi in tutti i corpi formati dalle mani della

Natura. Convien credere adunque che il Zanetti nel proferire il suo giudizio abbia voluto riportarsi interamente all' opinione del Ridolfi, ch' è stato il primo a far parola di questa pretesa rassomiglianza, senza prendersi la briga di formare il confronto delle due teste; oppure dovrebbesi in questo caso applicare anche a questo eccellente e giudiziosissimo Scrittore il trito assioma: *quandoque bonus dormitat Homerus*.

Osservazione XIII.

E veramente se a tanti pregi aggiunto avesse la dottrina del disegnare Rafaellesco sarebbe per avventura emerso il più perfetto Pittore. Cap. III. p. 53.

Come veder chiaro in questo guazzabuglio? Se devesi stare alla surriferita sentenza, ha mancato a Tiziano di aggiungere agli altri suoi pregi *la dottrina del disegnare Rafaellesco;* ma se passasi a leggere la Nota posta a piè di pagina, vi si sente predicare colla maggior sorpresa tutto il contrario. Nella Nota suddetta riporta il sig. Ticozzi un passo del Vasari, in cui fa dire a fr. Bastiano dal Piombo « che se Tiziano fosse stato a Roma e avesse » vedute le cose di Michelangelo, quelle di Ra» faello, e le Statue antiche, avrebbe nel fonda» mento del gran disegno aggiunto all' Urbinate ed » al Buonarotti ». Chi poteva adunque aspettarsi che dopo di aver egli presa, come scorgesi, da questo medesimo passo la sentenza enunziata nel

testo, lo volesse poi riferire per disteso nella Nota non già per servirsene a confermarla, ma anzi per aver un' occasione di confutarla, e cercar di combatterla con tutto il calore? Eppure, se la vista non m' inganna, la cosa è per appunto così; poichè oltre all' affermarvi positivamente che Tiziano *disegnò al pari de' più grandi disegnatori*, arrivato poi a quelle ultime parole, *avrebbe aggiunto all' Urbinate ed al Buonarotti; sì che gli aggiunse* (esclama il Ticozzi vittoriosamente *et totus mutatus ab illo*) *come ne fanno fede il s. Pietro martire, il s. Giovanni Battista, il ritratto della sig. Laura, e come attesta il sig. Mariette*.

Sembrami che se il Vasari tornasse al mondo, avrebbe giusto motivo di restituire al sig. Ticozzi quell' epiteto d' *inconsiderato*, che gli va affibbiando in tutto il corso della sua Opera.

Osservazione XIV.

E per tal modo le pubbliche e le private calamità avvicinavano tre uomini illustri, (Tiziano, il Sansovino e Pietro Aretino) *la di cui amicizia inviolata fino alla morte formò la delizia del viver loro, e vicendevolmente la gloria ne accrebbe ed i vantaggi*. Cap. V. p. 78.

Dopo tre secoli che sono scorsi dalla morte dell' Aretino, ha avuto tutto il tempo il Pubblico di fissare la sua opinione intorno a cotesto empio uomo, ed ignorante e sfacciatissimo impostore.

Nato costui d'adulterio dalla moglie di un calzolaio d'Arezzo (1), fu costretto per vivere di esercitare nella sua gioventù il mestiere di legatore di libri, in cui potè acquistare quell'infarinatura che gli servì in appresso a spacciarsi nel mondo per letterato. Andato in seguito a Roma per tentarvi la sua fortuna, si abbattè a far la conoscenza del famoso capitano Giovanni de' Medici, di cui colla sua prontezza di spirito e colle sue buffoneríe non tardò a procacciarsi il favore. Introdottosi col di lui mezzo presso alle Corti ed ai Principi d'Italia, non ebbero più limite le sue ridicole pretensioni; e sognando talvolta di porsi in testa il cappello cardinalizio, e tal' altra di farsi perfino creare signor della sua patria (2), vedendo poi andare in fumo tutti questi suoi castelli in aria, lasciò libero il freno per vendetta alla mordacità della lingua, giungendo a caricare di strapazzi e contumelie le persone de' principi, e degli stessi papi ed imperatori.

(1) V. Mazzuchelli. Vita dell'Aretino.

(2) In un Capitolo diretto dall'Aretino al Gran Duca di Toscana così parla di Giovanni de' Medici:

» Egli che meco per la sua mercede
» Non aveva spartita cosa alcuna
» Come informarsene può chi nol crede;
» Sotto Milan dieci volte non ch' una
» Mi disse: Pietro, se di questa guerra
» Mi scappa Dio e la buona fortuna,
» Ti voglio impadronir della tua terra:
» Ma piace al Destin ladro ch' io pur sia
» Povero e vecchio, ed ei spento e sotterra.

È un fenomeno de' più inconcepibili, ma insieme de' più avverati nella storia, che un ciurmatore come costui abbia potuto a tal segno imporre ai monarchi ed ai Governi di un secolo così illuminato, e che in vece del capestro che meritava, ricevesse egli d'ogni parte donativi, pensioni ed onori. Se non che i privati si mostrarono poco disposti ad imitare l'esempio dei principi, essendo stato egli più volte sfregiato e ferito mortalmente in Roma ed in Venezia, per cui il facetissimo Boccalini lo ebbe a chiamare ne' suoi Ragguagli di Parnaso la *calamita de' pugnali e de' bastoni*. Non lorderò questi fogli col racconto delle turpitudini della sua vita, che si possono leggere nelle Opere scritte contro di esso dal Berni, dal Franco e dal Doni; nè degli oltraggi da lui recati al buon costume ed alla morale pubblica co' suoi sonetti ed altri scritti erotici che soli basterebbero a renderne infame e detestabile la memoria: ma non posso dispensarmi da fare un cenno sulla sua crassa ignoranza, sebbene foss' egli solito di pazzamente gloriarsene, vantandosi in più luoghi delle sue lettere di non aver nemmeno appresi gli elementi della lingua latina. Che se vogliasi dare un' occhiata alle sue Opere, lo stile incondito e plebeo, e mancante perfino di sintassi e di grammatica, manifesta chiaramente il suo primo mestiere di legatore di libri. Come potrebbesi adunque tollerare a' nostri tempi di sentir intitolare *uomo illustre* un Pietro Aretino, i di cui soli titoli alla gloria sono l'impostura, l'ignoranza e l'empietà, e di leggere il suo nome posto,

per onorarli, accanto i nomi veramente illustri di un Tiziano e di un Sansovino? Nè saprei discolpare Tiziano dalla taccia di debolezza per aver accordato luogo nella sua grazia ad un simile furfante, sebbene potrebbe in parte giustificarlo l'esempio di tanti principi, e quel prestigio universale che potrebbesi chiamare una malattía morale di quel secolo, per cui gli vennero perfino coniate delle medaglie coll'epigrafe: *DIVUS ARETINUS FLAGELLUM PRINCIPUM*.

Ad ogni modo non credasi che l'amicizia che costui professava per Tiziano fosse sincera, nè che abbia formato, come poeticamente narra il signor Ticozzi, *la delizia del loro vivere*. L'oggetto per parte dell' Aretino era quello stesso che gli facea coltivare l'amicizia di tutte le persone potenti e facoltose del suo tempo, quello cioè di smungere loro delle summe per poter alimentare i suoi vizii. Potrei far vedere dalle lettere stesse dell' Aretino l'importunità con cui non cessava di chiedergli denari; e se talvolta il buon vecchio, stanco di gettare con costui gli avanzi delle sue onorate fatiche, togliendoli ai proprii figliuoli, si rifiutava a saziare la sua ingordigia, eccolo montare sulle furie e scrivergli mille villaníe; nè pago di questo tentar anche di denigrarlo presso ai principi che l'onoravano della loro protezione (1). Non isfuggirono

(1) Si può venire in chiaro in qual modo osservasse costui la pretesa sua *inviolata amicizia* per Tiziano dal passo seguente di una Lettera da lui scritta al duca di Toscana:

questi fatti al discernimento del Boschini, il quale nel primo Canto del suo poema esprime in tal modo i suoi dubbii intorno alla sincerità dell' amicizia dell' Aretino verso Tiziano;

C. » Mi ghe dirò dove bate el tintin;
» Mi credo, ch' el sia stà (*Tiziano*) fato bolzon,
» Perchè nemigo gera in conclusion
» De sti Pitori sier Piero Aretin.
» Lu gha insegnà, lu gha menà le man
(*intende al Vasari*)
» A semenar zizanie de sta sorte,
» Stimando per sta strada dar la morte
» A chi conduse el trato venezian.
Ec. » Saveu, compare, che se' andà a catar
» Una razon, che anca cussì mi digo,
» Securo l' Aretin ze sta nemigo
» De sier Tizian, nè ghe da dubitar?
» Me arecordo in le letere ch' el scrive

» Al duca di Fiorenza. La non poca quantità di danari che m. Tiziano si ritrova, e la pure assai avidità che tiene di accrescerla, causa ch' egli non dando cura e obbligo che si abbia con amico, nè a dovere che si convenga a parenti, solo a quello con istrana ansia attende che gli promette gran cose. Onde non è meraviglia se dopo l' avermi intertenuto sei mesi con speranza, tirato dalla prodigalità di Paolo, essene ito a Roma senza altrimenti farmi il Ritratto dell' immortalissimo padre vostro, la cui effigie placida e tremenda vi si manderà tosto, e forse conforme alla vera, come di mano del Pittor prefato uscisse ec.

» .... Ottobre 1545. Venezia.

Lettere di Pietro Aretino Lib. III pag. 238 *Parigi* 1609.

» A molti personagi e signorazzi,
» Che de Tizian el fa dei gran schiamazzi
» Con quele so' parole acute e vive.

Ho stimato necessario di oppormi con qualche calore all'espressioni onorifiche adoperate dal sig. Ticozzi verso la persona dell'Aretino, la cui famigliarità con Tiziano doveasi da un giudizioso biografo riguardare piuttosto come l'unica macchia della sua vita, anzichè esaltarla come un fatto glorioso alla memoria di questo grand'uomo.

Osservazione XV.

Ma la più rinomata Opera che facesse Tiziano del 1528 *o* 1529 *fu la Palla di s. Giovanni Elemosinario per la maggior cappella della sua chiesa al Ponte di Rialto .... Piene di anima e di vita sono le figure di questo Quadro, e tutte poste in convenientissime attitudini, vedendosi meravigliosamente espresse nel volto del Santo, e nella mossa della persona, la commiserazione ed il vivo desiderio di alleggerire le pene di tanti infelici che a lui stendono supplichevoli le palme.* Cap. V. p. 84.

La celebre Tavola di s. Giovanni Elemosinario è la sola opera di Tiziano esistente in Venezia che non mi sia mai potuto riuscir di vedere. Oltre alla mancanza assoluta di lume che basterebbe da per se sola ad impedire qualunque osservazione, com'è stato rimarcato anche dal Zanetti e dal chiar. Moschini nella sua *Guida di Venezia*, vi si frappone

l' ingombro di un grandioso Ciborio, talchè di tutte le parti di questa composizione, null'altro resta da vedersi, fuorchè la sola testa di s. Giovanni. Aggiungasi, che a cagione di quella fatalità che hanno sempre incontrato le più degne opere di questo Pittore, non conoscesi nemmeno alcuna stampa della medesima; non essendomi stato possibile di rinvenire che uno di que' santini che si dispensano ai fanciulli della Dottrina, inciso per altro dal celebre nostro Pitteri. Sono adunque costretto dall'evidenza di questi fatti a riporre anche questa descrizione nel numero di tutte le altre esercitazioni retoriche di questo genere regalateci dal sig. Ticozzi. Ciò che finisce poi di convincermene sono le seguenti parole dell' Autore: *di tanti infelici che a lui stendono supplichevoli le palme*; mentre tanto nella stampa suaccennata, quanto in una copia di questa Tavola da me veduta, il numero *di tanti infelici* si riduce a due sole figure.

Osservazione XVI.

Conservasi ancora in Domigge, comechè guasto dal tempo e più assai dal profano pennello d'inesperto ristoratore, il magnifico Gonfalone che dipinse per la chiesa parrocchiale della sua patria.
Cap. V. p. 93.

Fra le infinite poetiche descrizioni del sig. Ticozzi, in poche altre spicca meglio che in questa quella sua portentosa forza d'immaginazione con

cui gli riesce di supplire al difetto degli occhi. Nello stato infelice a cui trovasi ridotta presentemente questa Pittura da me veduta in Venezia nell' estate del 1816, ed in parte confessato anche da lui medesimo, non saprei come abbia egli potuto scoprirvi per entro tutte le bellezze e perfezioni che ci va predicando *delle vesti della Vergine, che senza nascondere affatto la vaghezza delle forme, ne ricoprono leggermente le belle membra; delle tenere carni del fanciullo, che acquistano grazia e sapore nella veste materna, che lustra come fosse oro; dei due leggiadri giovinetti, che guardar non si possono senza prender parte a tanto affetto* ec. ec.

La storia di questo Quadro è curiosa e merita di essere qui raccontata. Un mercatante di quadri comperò per buona somma di denari nell' estate suddetta questo Gonfalone e se lo recò frettolosamente a Venezia. Divulgatasi appena per la città la notizia dell' arrivo di un simile tesoro, accorsero alla di lui abitazione tutti i più distinti professori e dilettanti, colla lusinga di ammirarvi un nuovo capo d' opera di Tiziano. Ma quale fu la sorpresa universale alla vista di quella miserabile reliquia o cattiva copia, ch' ella si fosse, giacchè più di uno si dichiarò per questa opinione? Frattanto il povero compratore pentito di avere gettato in tal modo il suo denaro, credette di poter promuovere una lite al venditore, e costringerlo alla rescissione del contratto: l' affare rimase però sopito mediante la restituzione del Quadro, e la perdita di una parte del denaro sborsato. Ecco

ciò che mi scriveva in tal proposito l'altre volte lodato dott. Taddeo Jacobi in data degli 11 settembre 1816. « Il Quadro di Tiziano venduto a.... ri-
» tornò nella sua nicchia alquanto ristorato; andrò
» un giorno a vederlo per assicurarmene, e per
» vedere se fu veramente ristorato o finito di gua-
» stare ».

Non voglio trasandare quest' occasione di palesare pubblicamente la mia stima al suddetto sig. dott. Jacobi, giudice emerito del cessato tribunale di Appello di Venezia, e persona distintissima per mille doti d'ingegno e di cuore, il quale meritava che il sig. Ticozzi gli rendesse una pubblica testimonianza di riconoscenza per i non pochi soccorsi che ne avea ricevuto nel comporre il suo libro. Tutti i documenti inediti da lui riportati nella prima, seconda, quarta, quinta e sesta Appendice, non che molti altri sparsi nel contesto dell' opera, oltre alla maggior parte delle notizie concernenti i pittori Vecellii, gli vennero somministrati dalla cortesía senza pari del suddetto dott. Jacobi. Sembrami che la manifestazione di simili tratti di liberalità sia un obbligo preciso di qualunque letterato.

Osservazione XVII.

Che Tiziano abbia più volte replicate le medesime Opere l' ho accennato più sopra, e che talora mostrasse povertà d' invenzione, imitando le precedenti con soverchia frequenza, è vecchia accusa da cui non può agevolmente difendersi.... Rafaello dopo le Opere della prima gioventù travagliò continuamente per grandi personaggi, delle cose dell' Arte non affatto digiuni, e per luoghi frequentati dal fiore de' letterati e degli artisti, e perciò dovette più cautamente guardarsi da tali difetti.... nè intendo con ciò purgarlo (Tiziano) *affatto da questa taccia, tanto più che aveva onde vivere senza strapazzare la professione.* Cap. V. p. 95.

Sono tanti gli errori di fatto e di giudizio contenuti in questo passo che non saprei da quale di essi farmi ad incominciare. Parmi in primo luogo che non avrebbe dovuto il sig. Ticozzi tenersi in petto i nomi di questi *vecchi* accusatori di Tiziano, i quali osarono tacciarlo di povertà d' invenzione, mentre all' opposto tutti i primarii Scrittori dell' arte che mi è riuscito finora di vedere, annoverano fra le sue doti principali una straordinaria feracità d' immaginazione. Quest' è un voler combattere, all' usanza di don Chisciotte, coi molini a vento, prendendoli per giganti. Egli ha voluto poi superare tutti gli altri nel tentar di oscurare la fama del suo Pittore, essendo arrivato perfino ad

incolparlo di avere *strapazzata la professione*. Se il Ticozzi si è proposto *di scrivere la vita e non l'elogio* di Tiziano, per avere più libertà di arrischiare contro di esso questa ed altre simili imputazioni, l'impresa gli farà assai poco onore e ridonderà in maggior discapito della sua fama che di quella di Tiziano. Credo che non siavi alcuno tanto ignaro della storia e dell'arte della Pittura, il quale non sappia che pochi artefici hanno dipinto al pari di Tiziano con tanto studio, diligenza ed amore, e che nessuno poi lo ha superato nell'esercitare nobilmente la sua professione. *On dit* (così il Taillasson) *que le Titien était d'une noble origine; cela peut être indifférent, mais ce qui ne l'est pas, c'est qu'il n'a rien fait qui ne soit digne d'une noble origine*. Conviene poi essere affatto digiuno di ogni principio dell'arte per ignorare che quell'estrema tenerezza e fusione di tinte che formano uno dei pregi caratteristici del suo dipingere è precisamente l'opposto di ciò che nel linguaggio pittorico chiamasi *strapazzare il mestiere*.

Pretenderebbe il sig. Ticozzi di maggiormente provare la sua proposizione, allegando le repliche fatte da Tiziano di alcuni suoi Quadri; ma sono in necessità di rinfacciargli anche per questo conto la sua non saprei se inconsideratezza o ignoranza dei fatti mille volte ripetuti da tutti gli Scrittori. Narrano essi, che ogni qual volta aveva egli terminato di lavorare un Quadro per un qualche personaggio eminente del suo tempo, non mancava mai un secondo d'importunarlo per averne una

replica. Nè poteva egli, quand'anche lo avesse voluto, dispensarsi dal compiacerli. Leggasi in prova di ciò la sua lettera al Beltramo cameriere del Cardinal de' Medici, in cui si scusa di non aver potuto ancora mandare al suo padrone un Quadro promessogli, perchè essendo stato veduto dal Cardinal di Lorena, lo aveva obbligato in prima a fargliene una copia. Lo stesso gli avvenne della Cena in Emaus, della Riposizione nel Sepolcro, della Favola dell' Adone, delle sue Veneri e d' infinite altre sue composizioni. Nè voglio negare che in tali occasioni non siasi servito dell' opera dei migliori suoi discepoli, com' è stato sempre il costume di tutti i primarii maestri, allorchè trovavansi affollati di più lavori che non potevano eseguire. Lo stesso Rafaello, il cui esempio viene citato molto male a proposito dal sig. Ticozzi, della maggior parte delle sue opere per le stanze e logge del Vaticano non compose che i soli Cartoni, avendoli fatti coprire in gran parte dai suoi allievi: e nel Quadro stesso della Trasfigurazione, che non può certamente venir compreso in quelle *opere di poca importanza* che accenna l' Autore, è certissimo che vi lavorarono i suoi discepoli, attestando anche Mengs, che *il gruppo dell' energumeno è stato dipinto dal timido pennello di Giulio Romano* (Vol. I. pag. 156.).

Aggiungerò finalmente, che quantunque per soddisfare al desiderio de' suoi Mecenati abbia dovuto Tiziano replicar molte volte i medesimi soggetti; ossia che l' impeto dell' immaginazione non gli permettesse di copiare servilmente le cose

medesime, ossia che la sua delicatezza volesse prevenire ogni questione che potesse insorgere in seguito sull'originalità dell'opera; il fatto è ch'io sfido il sig. Ticozzi, e seco lui tutti gli anonimi detrattori della fertilità d'invenzione di Tiziano a ritrovarmi due repliche dello stesso Quadro in cui non veggansi infinite varietà o nel campo o negli accessorii o nel numero, nella distribuzione e qualità delle figure. Posso attestare che in tutte quelle finora da me vedute non mi venne fatto mai di ritrovarne due, non solo perfettamente simili, ma in cui non si osservino molte ed importanti variazioni.

Circa poi al fatto dei due Quadri delle chiese di Candide e di Vinigo, menzionati dall'Autore, che hanno servito di pretesto all'accusa da lui apposta a Tiziano di avere per dappocaggine o per avarizia strapazzato il mestiere, oltrechè confessa egli medesimo, che la composizione n'è differente, vedendosi in quello di Vinigo due intere figure di più, resterà sempre da provarsi, se sieno ambedue, o forse nessuno, di mano di Tiziano. La liberalità con cui ha voluto il sig. Ticozzi arricchire il Cadore di tante Pitture di quest'Autore non m'incoraggirebbe certamente sul fondamento della di lui nuda asserzione ad arrampicarmi su per quell'orride balze per accertarmene. Tanto più che sono stato assicurato da molti miei amici di Belluno e di Cadore, intelligenti di pittura ed informati a dovizia della storia delle cose patrie, non esservi in tutta l'estensione di que' territorii nessun' opera

non controversa di Tiziano, o seppure ve n'esiste alcuna, trovarsi essa così malconcia dagli anni e dall'ignoranza dei ristoratori che non vi si può più riconoscere alcuna traccia del pennello di un Maestro così sublime.

Osservazione XVIII.

Del quadro rappresentante la battaglia di Spoleti, dipinto da Tiziano nella sala del maggior Consiglio di Venezia.

Avendo promesso in una delle precedenti Osservazioni di dar a vedere che il sig. Ticozzi dopo di aver fatto di due Quadri un Quadro solo, avea voluto in seguito, forse per pareggiare il suo conto, di uno farne due, eccomi pronto a disimpegnare la mia parola.

Due erano le Pitture di Tiziano che ammiravansi nella sala del maggior Consiglio prima del fatale incendio del 1577. Rappresentava la prima l'incontro accaduto nella chiesa di s. Marco fra il pontefice Alessandro III e Federico I imperatore, la quale storia era stata incominciata da Giambellino, il quale morì prima di poterla terminare, come affermano concordemente il Vasari ed il Sansovino, e non già da Giorgione, come asserisce il sig. Ticozzi, appoggiato alla sola autorità del Ridolfi, secondo il suo frequente costume di preferire all' autorità di più Scrittori contemporanei ed autorevoli quella di un altro venuto un qualche

secolo dopo. La seconda delle suddette Pitture rappresentava la zuffa seguita nel 1155 fra gli Spoletini e lo stesso Imperatore (*V. Muratori anno sudd.*) la quale era stata dipinta fino dal 1365 dal vecchio Guariento, e trovandosi guasta dal tempo, venne data la commissione di rifarla a Tiziano, che vi spiegò uno de' miracoli del suo pennello. Tutti questi fatti sono narrati dal Sansovino nella sua Descrizione dei Quadri che ornavano la sala suddetta prima dell'incendio accaduto tre anni soli avanti la pubblicazione della sua Opera. Anche il Vasari descrive questa celebre Pittura, tenuta da lui, che la vide nel 1566, per la migliore di quante ve n'erano in quel luogo, e sbagliò soltanto nell'intitolarla la battaglia di Ghiaradadda. Il Ridolfi che ha voluto lasciarcene anch'egli la descrizione, conforme però interamente a quelle del Sansovino e del Vasari, finì di sbattezzarla chiamandola la battaglia di Cadore. Aggiungerò ad essi un quarto scrittore, cioè il Dolce, il quale nel *Dialogo della Pittura* ne fa onorata memoria, come di una delle più singolari Opere di Tiziano, senza però impegnarsi a dircene il nome. Ma non venne mai in pensiero a nessuno di questi quattro Scrittori di far menzione di due differenti opere di Tiziano rappresentanti due battaglie, esistenti in quel medesimo luogo. Era riservato adunque al sig. Ticozzi il darci un nuovo saggio della sua felicità nel correggere gli abbagli dei precedenti Scrittori, col formare due Quadri di un Quadro solo, e ciò ch'è ancora più strano, impegnandosi perfino ad assegnare

l'epoche precise in cui vennero ambedue dipinti, senza però curarsi d'indicare le fonti da cui ha potuto ricavare notizie così peregrine. Dopo di aver egli narrato l'invito ricevuto nel 1515 da Tiziano dal papa Leon X di andarsi a stabilire a Roma, dal quale invito cercò egli di scansarsi, soggiunge: *Ma perchè Tiziano non potesse dolersi del Papa, e perchè avesse onesto titolo di scusarsene, il Senato gli dava a dipingere una grande istoria del fatto d'arme accaduto in Cadore tra i Veneziani e gl' Imperiali* (p. 53.). Giunto egli poi velocissimamente nel susseguente Capitolo alla storia dell' anno 1523, ci racconta una seconda commissione datagli dal doge Gritti di dipingere nella medesima sala la battaglia di Ghiaradadda: *Rimaneva nella sala del maggior Consiglio ancora luogo per una grande storia; onde il doge Gritti ordinò a Tiziano che vi facesse la battaglia infelice di Ghiaradadda, nella quale aveva egli avuta tanta parte, e fu terminata come vedremo in appresso soltanto nel* 1537. (p. 72.). Nè si dimenticò l'Autore della sua promessa, poichè, pervenuto col suo diario all'anno appunto 1537, riprese il filo della storia di questo Quadro interrotto da Tiziano, a suo dire, per il corso di *quindici anni* (nella qual faccenda non saprei se sia più da stupirsi della sofferenza del Doge o dell' indiscrezione del Pittore), ed allegando per giustificare il precedente ritardo di *quindici anni* l'andata di Tiziano a Bologna, seguita soltanto in questo stesso anno 1537, compisce degnamente di darci per tal modo la storia di questo felicissimo parto della

sua immaginazione: *per la seconda chiamata a Bologna avea Tiziano lasciata imperfetta la battaglia di Ghiaradadda* (prego il Lettore di aver presente, che l'avea principiata nel 1523, e che la seconda sua andata a Bologna non fu che nel 1537) *che gli avea fatta allogare il doge Gritti dopo ch' ebbe veduto il miracolo dell' arte nel Quadro del s. Pietro martire*. Nel leggere coteste così particolarizzate riflessioni, non direbbesi essere questi uno Scrittore del secolo XVI, il quale per essere vissuto nell'intrinseca familiarità del Doge, ha potuto mostrarsi così minutamente informato delle sue più secrete intenzioni? Oh dono preziosissimo di una fertile immaginazione che puoi far conversare i vivi coi morti e supplire a qualunque mancanza di prove e documenti storici colle tue fatidiche inspirazioni! Mi compatirà però il sig. Ticozzi se per non essere io stato privilegiato dalla Natura di questo dono speciale, devo contentarmi di opporre alle sue indovinazioni le autorità degli Scrittori contemporanei ed in particolare quella del Sansovino. Per farsi un'idea dell'esattezza di questo Scrittore basterà dire, che non contento di descrivere il soggetto e d'indicare il nome di tutti i Pittori dei Quadri di quella sala, e di riportare per intero le epigrafi latine composte per ciascheduno di essi dal Sabellico, ha voluto di più annoverarli ad uno ad uno secondo il loro numero progressivo, incominciando dal primo posto nel cantone a sinistra del trono ducale, e terminando col vigesimo secondo nel cantone opposto, con cui veniva a compiersi

l' intero giro della sala. Ch' egli adunque avesse le traveggole a segno di non avervi veduta una seconda battaglia ed essere passato per di sopra ad un terzo Quadro di mano del gran Tiziano?

Ma quand' anche il sig. Ticozzi non avesse voluto affaticare il suo ingegno in così meschine indagini, due riflessi affatto ovvii e materiali bastavano a renderlo accorto del suo errore. Il primo è, che tutte le Pitture di quella sala prima dell' incendio del 1577 comprendevano la storia de' fatti occorsi fra Alessandro III e Federico I e della parte gloriosa ch' ebbe la Repubblica nel comporre quelle sanguinose discordie, cosicchè non vi potevano aver luogo le due battaglie di Cadore e di Ghiaradadda, seguite quattro secoli dopo. Il secondo, che la celebre battaglia di Ghiaradadda, essendo stata un avvenimento il più funesto alla potenza dei Veneziani, e la cagione per cui perdettero in una sola giornata tutto il loro Stato di Terraferma, sarebbe stata davvero una nuova e strana politica quella di adoperare il pennello d' un Tiziano a porre sotto gli occhi de' posteri l' imagine di così lagrimevole sciagura! Sarebbe questa la prima volta che un Governo saggio ed accorto avesse scelto il luogo più cospicuo della sua residenza per farvi rappresentare le sconfitte più memorabili de' suoi eserciti, ed uno di que' terribili rovesci di fortuna che gettarono lo Stato sull' orlo del precipizio e ne prostrarono le forze per tutti i secoli avvenire.

Nè meno ridicolo è il motivo che adduce l' Autore da cui venne indotto il doge Gritti ad allogare

quest' opera a Tiziano, cioè la *parte ch' egli ebbe in questa battaglia*. Allorchè seguì la battaglia di Ghiaradadda trovavasi il Gritti al campo come Provveditore insieme col conte di Pitigliano Comandante generale, il quale col corpo principale non prese parte alcuna nell' azione: poichè il solo che vi combattè e vi rimase prigioniero fu il celebre d' Alviano Comandante della retroguardia. La sola parte adunque ch' ebbe il Gritti in quella infelice giornata fu quella di darsela a gambe, e col rimanente dell' esercito rotto e sbandato correre precipitosamente a salvarsi fin dentro le mura di Verona. È stato certamente il Gritti uno de' più grand' uomini di Stato di quel secolo così fecondo di ogni sorte di grand' uomini; ma non erasi ancor saputo che fra le altre sue virtù possedesse in un grado così sublime anche quella dell' umiltà.

Aggiungerò per ultimo, che le descrizioni del Sansovino, del Vasari, del Dolce e del Ridolfi, oltre ad essere perfettamente conformi circa alle parti della Composizione, corrispondono del tutto alla bella e rarissima incisione di questo Quadro eseguita da Giulio Fontana, la quale è la sola imagine che non ci abbia il tempo invidiata di un' Opera così sublime.

Osservazione XIX.

E' la perfetta cognizione degli effetti del chiaroscuro e della proprietà delle cose, è il buon disegno che fanno belli i colori. Si ponga taluno a copiare un bel Tiziano, mettendo bianco dov' è bianco, cinabro dov' è cinabro ec. que' colori che innamorano nel Quadro di Tiziano non sono soffribili nella copia. Cap. VI. p. 115.

Se il sig. Ticozzi si fosse contentato di dire, che la perfetta cognizione degli effetti del chiaroscuro e della proprietà delle cose contribuisce a formare il bel colorito, essendo questa una dottrina assai feriale, nessuno avrebbe potuto negargliela. Ma quella sua assoluta sentenza, che la cognizione suddetta *ed il buon disegno fanno belli i colori* farà, son certo, spalancare la bocca a tutti gl' intendenti di Pittura. Si è sempre finora creduto, che il disegno ed il colorito sieno due cose più diverse che non sono i gamberi e la luna: anzi è un fatto certissimo, che quasi tutti gli eccellenti disegnatori sono stati cattivi coloristi. Sarebbe stata meno assurda la proposizione opposta, cioè che il buon chiaroscuro ed il buon colorito sono quelli che fanno comparir bello il disegno, essendo evidente, come si è dimostrato in altro luogo, che disegno nelle figure dipinte è un' illusione generata dai due primi.

Riflettendo adunque al modo caliginoso di

esprimersi dell' Autore, m'impegnerei quasi d'indovinare da chi abbia egli presa ad imprestito la sua dottrina, ch' egli ha però voluto *far compatire*, secondo il solito *col suo modo di vedere, di sentire e di scrivere*. Lodovico Dolce in una lettera intorno alla Pittura, citata anche dal sig. Ticozzi, fra le altre cose dice così: « Il bel colorito
» senz' aver sotto buon disegno non costituisce bel-
» lezza: di qui errano coloro che volendo lodare
» il mirabile Tiziano dicono ch' ei tinge bene....
» la lode del dipingere è posta dunque nel dispor-
» re delle forme, ricercando in esse il bello e il
» perfetto della Natura, nel che è senza pari il
» divin Tiziano, siccome quello che con la perfe-
» zione del disegno accompagna la vivacità del co-
» lorito » ec. Ma è diversa assai, come ognun vede, la dottrina del Dolce da quella passata per il crogiuolo del sig. Ticozzi. Non dice egli che il buon disegno costituisce il buon colorito, ma che questo solo, senz' essere accompagnato dal buon disegno, non basta a costituire bellezza, la qual cosa è piucchè certa ed evidente.

Convengo poi anch' io, che sarebbe un goffo colui che s' immaginasse di poter formare la copia di un bel Tiziano solamente col mettere *bianco dov' è bianco, e cinabro dov' è cinabro*; ma non ne trarrei perciò la stranissima illazione, che sia il buon disegno quello che fa parer belli i colori; poichè l' artifizio del colorire non si restringe mica alla sola operazione di distendere i colori sulla tavolozza, come mostra di credere colle suddette

parole l'Autore; ma dipende in oltre dal tocco, dall' impasto, dalle mezze tinte, dalle sfumature, dagli sfregamenti, dalle repliche, dalle velature e da tante altre delicatissime operazioni che non si possono nemmeno spiegare, a modo tale ch' egli viene universalmente considerato come un dono spontaneo della Natura che si cercherebbe inutilmente d' insegnare col mezzo di precetti e di lezioni.

Osservazione XX.

Riporterò un' osservazione da me fatta sopra quel Quadro della Natività, da me descritto alla pag. 73. *In esso le mani della Vergine e quelle di un pastore vedonsi qua e là leggermente screpolate, e sotto le screpolature un colore assai più rosseggiante che altrove .... Un' attenta osservazione di persona dell' arte sopra questo Quadro, o altro che andasse soggetto alla stessa vicenda, e replicati esperimenti del far gl' ignudi sopra un fondo più o meno rosso, potrebbe per avventura portare alcun lume in tal argomento, e riuscire non affatto inutile al perfezionamento dell' arte.* Lib. II. p. 149.

Dubito assai che le persone dell' arte per le quali ha inteso l'Autore di dettare questa sua lezione, vi trovino motivo di professargli la loro riconoscenza. Nessuno di essi sicuramente avrebbe mai pensato che dalle *screpolature* dei Quadri di Tiziano si potesse così facilmente venir in chiaro del mistero del suo colorire. È questa una scoperta

che dopo di essere stata tentata inutilmente in varii modi da parecchi peritissimi Pittori, se n' era da lungo tempo dimesso ogni pensiero, e veniva quasi riguardata come la pietra filosofale della Pittura. Ho narrata in altro luogo la storia di quel Pittore il quale non raccolse altro frutto dai suoi tentativi in questo genere che di guastare una bellissima testa di Tiziano. Il co. Cicognara possiede un prezioso ritratto di Tiziano, dipinto da lui medesimo, ed è un' Opera famosa anche per il recente favorevole giudizio datone dall'Accademia di Roma. Ciò che compisce poi di renderla veramente interessante è la circostanza, che la testa scorgesi interamente finita, mentre le mani ed il panneggiamento non hanno avuto che un primo sbozzo dal Pittore. Sarebbe adunque difficile di poter trovare un' opera di questa più opportuna per tentar di sorprendere, dirò così, Tiziano sul fatto, ed accertarsi della qualità dei fondi ch' egli soleva adoperare nelle carni e nei panneggiamenti. Le mani, che sono la parte più propria ad instituirvi delle osservazioni, vedonsi formate da pochi colpi di una tinta sporca e scura, simile affatto a quella di cui avea intriso il pennello nel segnare le pieghe di un panneggiamento vicino; e sebbene non sieno che macchie che ad un occhio inesperto potrebbero sembrare opera del caso, vi si veggono contuttociò segnate a' loro luoghi le articolazioni, la posizione delle ossa, e perfino la forma delle unghie con uno sprezzo e dottrina che fanno trasecolare. Nel panneggiamento merita osservazione il giustacuore

macchiato qua e là di alcuni tocchi di biacca, i quali accennano i chiari ed i punti su di cui dovea cadere il maggior lume, lasciando quieto tutto il restante della figura. Alcune altre minute osservazioni potrei aggiungere intorno alle parti sbozzate di questa figura, ma ne risparmierò il tedio al Lettore, non avendo io la presunzione di credere che potessero riuscire di alcun lume *alle persone dell' arte*, e divenir utili *al perfezionamento della Pittura*.

Osservazione XXI.

Del paragone di Tiziano con Michelangelo.

Avendo riportata l' Autore nella pag. 152 la famosa sentenza posta dal Vasari in bocca a Michelangelo intorno al disegno di Tiziano, di cui mi è occorso più volte di favellare, ha voluto cogliere quest' occasione per instituire in una Nota di quattro facce un lunghissimo paragone fra Tiziano e Michelangelo, il quale oltre a sembrarmi appiccato, come si suol dire, collo sputo, parmi null' altro contenere, fuorchè nozioni estranee all' arte e luoghi comuni. È così grande la differenza che passa tra il pensare e lo stile di questi due maestri, che il volere confrontarli insieme sarebbe lo stesso, a mio senno, come paragonare il poema dell' Ariosto colla traduzione di Tacito del Davanzati. Mi scampi il Cielo dal parlare con disprezzo di un Michelangelo, poichè so benissimo che spetta

a noi piccini l'usare tutta la riverenza verso i nomi de' grand' uomini, e trovandosi anche in necessità di avvertire in essi qualcheduna di quelle mende,

.... quas haud incuria fudit
Ast humana parum cavit Natura,

si dovrà sempre farlo con tutta la moderazione, e non imitare l'esempio di varii Scrittori impazziti per il Bello ideale, i quali per amore di questa *Dulcinea* non arrossirono di caricare di villaníe e di strapazzi Michelangelo e lo stesso Rafaello. Chi lo ha intitolato *il cattivo Angelo della Pittura*, confinandolo perfino nella classe *de' manovali e degli scarpellini* (1); altri, parlando del suo Moisè, ne paragona la faccia a quella *di un caprone* (2); altri afferma che riuscì in tutte le sue opere *grossolano e caricato* (3); altri, ch' egli sarebbe riuscito a far perdere col suo credito *il gusto al suo secolo, se non vi si fosse opposto Rafaello* (4); un altro finalmente dice del suo Moisè, *che ha una testa da Satiro con capelli da porco, ch' è un mastino orribile, vestito da fornaro* (5); ed ancor peggio lo tratta in un' altra sua opera, sostenendo, *che seguendo la sua maniera si anderebbe in barbaro, che le*

(1) Freart, Idea della perfez. della Pittura, pag. 48. Firenze 1809.

(2) Richardson, Voyage d'Italie. Vol. III pag. 546.

(3) Mengs. Vol. I pag. 148.

(4) Azara, Annotaz. a Mengs.

(5) Milizia, Arte di vedere. Artic. Moisè.

articolazioni delle sue figure sono grossolane, i muscoli troppo grandi e di una forza eguale; del colorito non ne volle far conto, trascurò ancora il chiaroscuro, il costume, la distribuzione, le drapperíe, e con tutti questi difetti massicci impose ed impone ancora (1).

Mi si perdoni questa breve digressione in cui mi ha fatto cadere la brama di porre sotto gli occhi de' Lettori un saggio dell'anarchía che regna nelle opinioni de' varii Scrittori, e nei giudizii che si pronunziano sul merito dei primarii artefici; ed acciò si conosca come, secondando il genio della scuola e del partito, s'innalzino e si atterrino in un baleno gl' idoli della Pittura. La qual confusione seguirà pur troppo a regnare finchè sorga quel giorno desiderato in cui cacciate in bando tante vane investigazioni intorno ad un Bello che non esiste, ritornino i Pittori allo studio ed all'imitazione del solo Bello della Natura; la quale, essendo sempre visibile a tutti, e sempre la stessa, saprà ben presto riunire in una sola le discordi e vaganti opinioni de' suoi traviati adoratori.

(1) Dizion. delle Belle Arti. Vol. II pag. 152.

Osservazione XXII.

Vero è che se più fortunate combinazioni permesso avessero a Tiziano di vedere le opere di Rafaello ed i capi d'opera dell'Antichità riuniti in Roma ed in Firenze, si avrebbe facilmente lasciati addietro tutti gli antichi e moderni Artefici.

Lib. II. p. 155.

Nel secolo di Tiziano e del Coreggio correva fortunatamente la moda che i Pittori si facessero valentuomini, studiando la Natura a casa loro senza andare a Roma ad innamorarsi delle Statue: e sebbene la tardità del mio ingegno non mi lasci comprendere quali sognate perfezioni avrebbe potuto aggiungere il soggiorno di Roma al pennello di un Coreggio e di un Tiziano, mi resta però tanto lume di ragione da rilevare la contraddizione in cui è caduto in questo luogo l'Autore colle precedenti sue parole della pag. 45, che *lo studio di alcune antiche Sculture che fino allora erano rimaste inosservate in Venezia, e delle copie d'altre ch' egli erasi procurato altronde, gli aveva insegnato a comunicare alle sue opere quel fuoco animatore, senza del quale le più belle figure non possono aver vita, nè espressione*. Ma perchè son'ormai ristucco di andar raccogliendo le contraddizioni del sig. Ticozzi, voglio pormi in vece ad esaminare se sia poi vero, come vorrebbe egli farci credere, che Venezia fosse in quel tempo la Beozia

dell' Italia, e se anche per conto di Monumenti antichi, e di ogni sorte di sussidii spettanti alle arti del disegno ella avesse ad invidiare la condizione di Firenze e di Roma. Osserverò primieramente che buona parte delle antiche Sculture che ammiransi presentemente in Roma vennero disotterrate in tempi posteriori, come il Gladiator Borghese, che fu trovato nel pontificato di Paolo V, l'Ermafrodito, scopertosi nello scavare le fondamenta della chiesa di s. Marco nel secolo XVII, il gruppo della Niobe, trovato parimente nel principio di quel secolo, e molte altre che ommetto per brevità. Osserverò altresì, che non mancavano nelle principali città d'Italia, e spezialmente in Venezia, le copie in gesso delle più famose Statue, sapendosi che fra gli altri lo Studio del Tintoretto n'era abbondantemente fornito. Non devo però lasciar di rammemorare le calamità a cui soggiacquero in quel secolo Firenze e Roma, lacerata la prima dalle opposte fazioni dei Medici e della Repubblica, e la seconda posta a sacco per l'intero corso di un mese dai soldati di Carlo V, i quali non perdonando nè a chiese, nè a palazzi, nè ad abitazioni private, involarono, dispersero, distrussero quanti oggetti preziosi poterono rinvenire. Che se in vece ci faremo a contemplare in quegli stessi tempi la condizione di Venezia, vedremo una città inviolata da ogni attacco ostile, emporio di un traffico e di una navigazione che abbracciavano tutti i paesi e tutti i mari in allora conosciuti; una città ove da più secoli fiorivano le lettere e le arti, e con

esse il lusso, la magnificenza e la gentilezza de' costumi; laddove aveva incominciato sol da poco tempo il rimanente dell'Italia a spogliarsi della barbarie e della ruggine dei secoli di mezzo. I gentiluomini veneziani, i quali esercitavano pressochè tutti la mercatura, ed approdavano tutti gli anni colle loro navi ai porti ed alle scale principali della Grecia e del Levante, non mancavano di raccogliervi quanti bronzi, marmi, statue, bassirilievi, medaglie, cammei, inscrizioni ec. veniva loro fatto di procacciarsi, della qual cosa abbiamo ancora una dimostrazione visibile in tanti Monumenti sparsi per l'intera città. Fino dal 1200, vale a dire tanto tempo innanzi del risorgimento degli studii, non diedero i Veneziani, anche fra lo strepito dell'armi e le sollecitudini delle nuove conquiste, una non dubbia prova del loro amore ed intelligenza per le belle arti, trasportando da Costantinopoli e collocando sulla facciata di s. Marco i quattro famosi Cavalli, che riguardansi anche presentemente come uno de' monumenti più preziosi dell' Antichità? Possonsi vedere nel Zanetti (1) i documenti dell'antichità delle arti della Scultura, dell'Orificería e della Plastica in Venezia, e basti qui l'accennare di volo i bassirilievi delle colonne che sostengono la cupola dell'Altar maggiore in s. Marco, lavoro pregevolissimo di veneto artefice del secolo X, a cui voglio aggiungere quella medaglia di

(1) *Di alcune Arti principali presso i Veneziani*. Venezia 1758.

metallo coniata nel 1393 in Venezia, riportata dal medesimo Autore, la quale ha nel rovescio la testa di Galba imperatore.

Ma per restringermi a ciò che fa più al nostro proposito, dirò senza timore d' ingannarmi, che Venezia era provveduta in quel secolo di studii d' *anticaglie*, come venivano allora chiamati, assai più di qualunque altra città d' Italia. Il diligentissimo Sansovino, nel Libro VIII della sua *Venezia*, ci ha conservata la memoria distinta delle magnifiche collezioni di Statue antiche e di altri oggetti appartenenti a belle arti, che ammiravansi al suo tempo nei palazzi de' primarii gentiluomini della città. Ecco le sue parole: « Fra i quali principalissimo non pur di Venezia, *ma quasi d' ogni altra città* è quello di Giovanni Grimani patriarca d' Aquileia, nel quale, instituito prima dai Cardinali suoi antecessori con statue e medaglie avute da Roma, da Atene, da Costantinopoli e da tutta la Grecia, ha fabbricato un luogo celebre e pieno di bellezze antiche e singolari per qualità e quantità: perchè vi si veggono in diverse stanze figure intere e spezzate, torsi e teste in tanta abbondanza che nulla più, e tutte elette e di pregio. Sono anco lodati gli studii di Andrea Loredano, raccolti con lunghezza di tempo e forniti di bellezze esquisite; di Gabriello Vendramino, di Leonardo Mocenigo, di Francesco Duodo, di Luigi Mocenigo, di Simon Zeno, di Giovanni Gritti, di Sebastian Erizzo (*il celebre autore del Trattato delle Medaglie*), di

» Francesco Bernardo, di Gio. Paolo Cornaro, di
» Giacomo Gambacorta, di Agostino Amadi, di
» Monsig. Soperchio, di Giulio Cabestano, di Do-
» menico delle due Regine, di Rocco Diamanta-
» ro, con altri appresso in gran copia ». Vorrei
che mi dicesse adesso il sig. Ticozzi in qual' altra
città d'Italia di que' tempi avrebbonsi potuto ri-
trovare tante Gallerie di Statue, di Medaglie e di
altre rarità, e non già abbandonate per i cantoni del-
la città, o *rimaste inosservate*, com' egli ridicola-
mente asserisce, ma raccolte con regia magnificen-
za nei palazzi e nelle abitazioni de' principali gen-
tiluomini e cittadini. Se non che i Veneziani, intenti
unicamente ad operare, non si presero molta briga
di tramandare ai posteri la memoria delle opera-
zioni loro; a differenza de' Toscani, i quali, co-
me riflette un chiarissimo Scrittore, « colla diligen-
» za ed accuratezza loro ingenita, aiutati anche
» dalla facilità di esprimersi in una lingua più re-
» golata, tutti scrissero, e tennero minuto regi-
» stro (1) ». Onde sarà pur troppo perita la me-
moria di tante altre splendide Gallerie che vi sa-
rano state in que' tempi in Venezia: attesochè la
storia e la ragione si accordano a dimostrarci, che
l' epoche del maggior splendore ed opulenza delle
Nazioni furono sempre quelle in cui il lusso e

(1) Il conte Napione in una Dissertazione inserita nelle
Memorie dell' I. Accademia di Torino, intitolata: *Osserva-
zioni intorno alle ricerche risguardanti l' origine delle in-
cisioni in legno ed in rame*.

la coltura dello spirito spinsero a gara i cittadini a profondere gran parte delle loro ricchezze nell' adornare le proprie abitazioni colle più scelte e preziose produzioni delle arti figurative.

Osservazione XXIII.

Se lo studio e l' amore dell' arte sua non gli consentirono di applicarsi di proposito alle Lettere, ne apprese però quanto bastava per essere facile e gentil parlatore. Lib. II. p. 166.

Quantunque non fosse Tiziano letterato di professione, non si può però dubitare che oltre alla liberale educazione che non aveano mancato di dargli i suoi genitori, i quali appartenevano ad una delle più distinte ed agiate famiglie del Cadore, ove si mantenevano in quel tempo a spese del Comune pubbliche scuole e maestri di belle lettere, la sua dimora in Venezia, e la sua intrinsichezza coi più illustri letterati dell'Italia avevano necessariamente contribuito a perfezionare la sua educazione. Se ne possono desumere le prove anche dalle sue tante invenzioni di *poesíe*, com' era egli solito a chiamarle, e di soggetti mitologici, nelle quali è ammirabile la proprietà ed esattezza del costume e la scelta erudizione che vi campeggiano in ogni parte, a tal ch' egli non è stato nemmeno in ciò superato da nessuno de' più dotti Pittori. Anche le sue Lettere, ove vogliasi eccettuare la rozzezza dell' ortografía (difetto comune a tutti gli

Scrittori del suo tempo, in cui le regole grammaticali della lingua non erano state ancor determinate con precisione) si vedono dettate con molta proprietà e scelta di locuzione, ed è ammirabile la diversità dello stile ch'egli sapeva accommodare ai varii argomenti ed alla condizione dei differenti personaggi a cui erano dirette, incominciando dai famiiliari e dagli amici fino alle persone dei Principi e de' principali Monarchi dell'Europa. La Lettera in particolare da lui scritta al vescovo Bollani di Brescia onde interessarlo in suo favore nelle differenze che sosteneva coi Deputati della città per il pagamento dei già mentovati Quadri del Salone, non avrebbe potuto essere distesa con più ordine, pulizia di stile ed artifizio oratorio da un Caro o da un Tolomei. Sebbene ella sia alquanto lunghetta, piacemi di riportarla qui appiedi per intero, acciò giudichi il lettore se queste lodi sieno esagerate (1).

(1) « Al vescovo Bollani di Brescia. Dopo molto tem» po ch'io non ho fatto riverenza a V. S. vengo ora con
» questa lettera a fornir il mio debito, e insieme a suppli» carla a voler degnarmi del suo favore nel negotio, che io
» ho con cotesta magnifica Città. E acciò che V. S. sappia
» in che termine io mi ritrovo per questo, le dirò che
» avendo Horatio mio figlio portate le Pitture da me fatte
» non senza mio grande incomodo per servire a questi si» gnori, fu risposto che sebbene pareva loro di riconosce» re che esse non fossero di mia mano, nondimeno fareb» bero che io resterei soddisfatto, e così diedero ordine

Mi si permetta di aggiungere a tutto ciò anche una solenne testimonianza di stima resagli da uno de' più distinti letterati del suo tempo, lusingandomi di non fare cosa discara ai lettori, dando loro a conoscere un documento quasi ignorato e preso da un libro rarissimo esistente nella scelta

» che mi fossero pagati quei denari, che credevano bastare
» per mio compiuto pagamento. Onde il detto Horatio, che
» vedeva la poca conoscenza che mostravano aver delle cose
» mie, e il pregiudizio del mio interesse sì dell'honore,
» come dell'utile, non volle accettarli. Ma perchè desidero
» di vederne il fine al tutto per via della giustizia, quando
» non si possa farlo altrimenti, ho voluto prima tentare se
» col mezzo di V. S. io potessi venir a qualche onesta con-
» dizione con essi loro, per non parer troppo rigoroso, e per
» restar seco loro con buona pace; non essendo di mio co-
» stume, nè di mio diletto il litigare, se non quando sono
» costretto a farlo per forza. Dunque io la supplico per
» l'amor che la molta sua cortesía mi porta, e per l'an-
» tica mia servitù e devozione verso di lei, che Ella voglia
» intramettersi in questo acciò ch'io possa ridurmi seco
» loro a qualche honesto patto e restar servitore delle loro
» Signoríe, siccome ho cominciato di essere per l'amore di
» quelli miei padroni per ragion de' quali fui chiamato a
» quest'opera, e per la fama della loro liberalità, tralascian-
» do le opere del mio Re e di molti altri miei Signori di
» questa Città. La ragione con la quale mi vorrebbero trat-
» tener quello che di ragione mi aspetta è, ch'io mi son
» contentato di star a quello che fosse giudicato valer detta
» opera; e quella per la quale io non intendo di voler sog-
» giacere a questa perdita è, che la cosa deve esser giudi-
» cata da persone perite nell'arte, cioè da Pittori e da Pit-
» tori eccellenti, sebbene io mi contentai che il giudizio

biblioteca del sig. abate de Luca, di cui è stato recentemente pubblicato il catalogo a stampa. È questo una parafrasi della Satira VI di Giuvenale, fatta da Lodovico Dolce (Ven. presso Curzio Navò

» di que' due Dottori nominati nello Scritto mi potesse le-
» var qualche somma di denaro, che all' honestà si conve-
» nisse da quella stima che io intesi sotto buona fede da
» Maestri dell' arte, i quali sì dell' esser l' opera di mia ma-
» no, come della valuta dovessero dar loro informazione,
» lontana da ogni sospetto di fraude e di malignità, come
» persone sincere e da ambedue le parti elette a questo:
» perchè quando questo non si faccia, sebbene fosse chia-
» mato un Aristotele a far questo giudizio, egli non sareb-
» be atto a giudicare nè la diversità delle maniere, nè la
» difficoltà dell' arte. Adunque rimettasi il giudizio in ma-
» no d' uomini eccellenti nell' arte della Pittura, e poi se
» saranno giudicate quell' opere non essere di mia mano, e
» non meritar maggior premio di quello che cotesti Signori
» mi vogliono dare, son contento di restituire loro anche
» quello tutto che per caparra mi hanno dato per l' addie-
» tro, non che di non domandar loro altro giammai. E
» seppur essi non vogliono accettare questa mia offerta per
» non godersi delle mie fatiche con alcun gravame di co-
» scienza, mi offero di lasciar loro cento scudi della som-
» ma, che li periti giudicheranno che io meriti, purchè il
» giudizio venga fatto da persone sincere. Non è certo que-
» sto il premio che io aspettava dalle loro larghe promes-
» se, e che mi porgeva quel gran concetto che io aveva
» della liberalità loro: e tanto più avendomi essi fatta fare
» una di quelle Pitture ad un modo secondo l' arbitrio mio,
» e poi fattomi rifarla a loro modo, senza alcun risarcimen-
» to del tempo e della spesa in ciò corsa, oltre li molti
» interessi patiti in viaggio, e nel condurmi a Brescia la
» prima volta, e nel mandar poi Horatio nel tempo del

1538) e da lui intitolata colla seguente Epistola dedicatoria a Tiziano:

« A messer Tiziano Pittore. Giuvenale, eccel-
» lente M. Tiziano, Giuvenale acutissimo mordi-
» tore e riprensor delle malvagità de' suoi tempi,
» tra le altre sue belle Satire una ce ne lasciò
» scritta nella quale, esortando un suo amico a fug-
» gire il legame della moglie, formò sopra la lus-
» suria e vizii delle donne un ritratto così nobile
» e di tanta perfezione, ch' egli senza dubbio alcu-
» no può vincere i miracoli del vostro ingegno di-
» vino. Perciocchè se i ritratti i quali escono dal-
» la perfezione dell' arte (il che è solo proprio di
» voi) s' appressano tanto al vero, che, aggiunto
» a quelli lo spirito, la Natura se ne potrebbe stare

» verno a portar dette Pitture per la molestia fattami dai
» loro litigiosi protesti. Però prego di nuovo le loro Sign.
» a degnarsi di contentarsi del dovere, perchè non resti
» macchiato l'honor mio, e perchè io possa rimanere in
» quel buon concetto che ho avuto sempre della splendi-
» dezza di cotesta m. Città; perciocchè io faccio professio-
» ne d'esser persona ragionevole, onde io mi contenterò
» sempre dell' honesto e del dovere, trattandosi questo ne-
» gozio amorevolmente: che se altro occorrerà, io mi con-
» durrò contro mia voglia a volerla vedere per via della
» Giustizia, e mi dolerò eternamente dei fatti loro. E con
» questo facendo fine *ec.* Venezia 3 giugno 1569.

L' affare fu accommodato mediante la summa di 1000 ducati d' oro (V. *Zamboni*, *Fabbriche di Brescia*). Notisi che Tiziano contava allora 93 anni e trovavasi contuttociò occupatissimo in molti ed importanti lavori!

» indarno; pure vi manca il vivo. Ma nel ritrat-
» to, ch' io dico, si vede non solamente la simi-
» litudine di quel vero e di quel vivo, ma esso
» vero ed esso vivo medesimo. Da questo avendo
» io raccolto e tessuto un esempio, tale quale ho
» saputo e potuto, ora lo mando a voi affine che
» veggiate se i buoni Scrittori sanno così bene ri-
» trar con la penna i secreti dell' animo, come i
» buoni dipintori col pennello quel che si dimo-
» stra all' occhio; oppure se essi con voi (che sie-
» te il più degno) rimangano superati di gran lun-
» ga. Ma se vi parrà che in lui sia qualche trat-
» to non molto onesto da pubblicarsi con sì chia-
» ro modo alla moltitudine di tutti gli uomini (che
» delle donne non è da curarsene, ch' esse non vor-
» ranno vedere questo ritratto) copritelo voi, e le-
» vategli la macchia, se macchia si può dire, con
» la purità e vaghezza de' vostri colori ».

Di Padova 10 ottobre 1538.

Lodovico Dolce.

Osservazione XXIV.

Dell' epoca della Tavola della Coronazione di spine, dipinta per la chiesa delle Grazie in Milano.

Arrivato l' Autore colla sua cronologica narrazione all' anno 1553, in cui dice, che Carlo V gli spedì da Barcellona il diploma di cavaliere e conte Palatino, soggiunge le seguenti parole: *Non credeste però che le nuove dignità che ponevanlo a*

livello de' privati signori dell' Impero, potessero sentir danno dall' esercizio di quell' arte che ne lo aveva reso meritevole, che anzi vi si applicò con tanto ardore, che alla sua decrepitezza, e quando altri si sarebbe abbandonato ad un onorato riposo, parve che riservati avesse i maggiori miracoli del suo ingegno (Lib. III pag. 199.): ed in prova di ciò passa a descrivere come opere da lui eseguite in quest'anno i tre gran Quadri del Salone di Brescia e quello della Coronazione di spine. Quanto ai Quadri di Brescia, ho di già dimostrato col mezzo di autentici documenti, che furono da lui dipinti quindici anni più tardi, cioè del 1568; e bastava per non fare questo brutto sfregio alla sua cronología, ch'egli avesse badato al racconto del Vasari, che dice di averli veduti abbozzati in casa sua nel 1564, allorchè fu a ritrovarlo in Venezia. Circa poi al Quadro delle Grazie, non saprei per qual ragione abbia egli voluto contraddire, senz' addurre la minima prova in contrario, alle testimonianze del Vasari e del Ridolfi che lo annoverano ambedue fra le fatture degli ultimi suoi anni. A confermare il detto di questi due Scrittori si può aggiungere il silenzio del Dolce, il quale avendo pubblicato il suo dialogo nel 1555, in cui verso il fine volle far menzione di tutte le opere più eccellenti di Tiziano, non avrebbe tralasciato per certo di nominare anche questa ch' è sempre passata per una delle maggiori meraviglie del suo pennello. Si potrebbe non pertanto in proposito di quest' anacronismo dubitare di una qualche malizietta per parte

dell' Autore. Aveva egli in fatti tutta la ragione di temere che gli potesse venir opposta un' opera così sublime da tutti quelli che non avevano dimenticata quella sua precedente Sentenza: che Tiziano *nelle opere della decrepitezza fece ritorno alla mediocrità*. Convien però dire che l'avesse dimenticata egli medesimo, allorchè scrisse quest' altre parole riportate qui sopra, *che alla decrepitezza parve che riservati avesse i maggiori miracoli del suo pennello*. Il Libro del sig. Ticozzi mi pare simile all' asta di Achille che feriva e sanava ad un tempo; onde per confutare il maggior numero delle sue censure non v' è altra briga da prendersi che di andare a cercar la risposta nel Libro medesimo.

Osservazione XXV.

Ed è cosa notabile come il nostro Pittore, che amò sempre i lumi aperti, abbia saputo con tanto artifizio e tanta verità mostrar gli effetti dei tre lumi di diversa natura. Poche cose fino ai settantacinqu' anni avea di tal genere fatte Tiziano: vi si provò col lume che penetra per la screpolatura del dirupo del Quadro di s. Girolamo e coll' ombra delle frondi che batte sul Cupido addormentato nella poesía dell' Adone; ma provò quanto poteva farsi nell' Orazione di Cristo nell' orto. Lib. III p. 213.

Credo che ogni savio Lettore si accorderà meco in sorprendersi acremente di cotesta stranissima

sorpresa dell' Autore, e dovrà ridere di tutto cuore in vederlo sbracciarsi a mostrare Tiziano giunto *ai settantacinqu' anni*, il quale in così verde età provasi per la prima volta nel Quadro *di s. Girolamo* a dipingere con un lume ristretto e contrastato di ombre; e trovandosi passabilmente contento della sua prima prova, si arrischia a replicare l'esperimento nel *Cupido addormentato*, e perviene finalmente al *non plus ultra* della perfezione nella macchia de' lumi serrati e de' doppii lumi nel Quadro *dell' Orazione nell' orto!* D. Antonio Conca nella sua descrizione Odeporica della Spagna (*Vol. II p.* 51) parla del suddetto Quadro ne' termini seguenti: « L'Orazione nell' orto con gli Apostoli » dormendo mentre arriva Giuda con truppa di » soldati, nella quale opera figurò Tiziano le tene- » bre e l' oscurità della notte con qualche acciden- » te di luce ». Questi pochi cenni del Conca intorno al lume di notte di questa Pittura hanno bastato a svegliare nel sig. Ticozzi il prurito di francamente sentenziare, che nella sola *Orazione nell' orto* Tiziano è pervenuto a mostrare la sua eccellenza in questa parte della Pittura. Quale sarà il lettore dotato di tanta flemma che sentir possa affermare senza dispetto, che un Tiziano incominciò di settantacinqu' anni a studiare e a porre in opera i varii artifizii del chiaroscuro? Que' Pittori che, seguendo una massima sola, fecero uso di lumi serrati in ogni loro composizione, della quale setta è stato in Italia il Caravaggio il fondatore, vennero sempre riguardati a ragione come Pittori *manieristi*.

I gran maestri, attenti osservatori della Natura, seppero servirsi indistintamente de' lumi aperti o ristretti, ardenti o smorzati, siccome di un lume solo o di doppii lumi, secondo la diversità dei soggetti che prendevano a rappresentare. Laonde se Tiziano, il quale considerava il fascino degli occhi come il primo debito della Pittura, preferì tutte le volte che glielo acconsentiva il soggetto, l'armonía di un lume aperto, quieto ed accordato, non ne viene di conseguenza, che non abbia saputo in tutti i tempi, quando occorreva, far uso di qualunque altra qualità di lume: e ben lo diede a conoscere nella famosa Pittura della Battaglia di Spoleti, da lui dipinta in fresca età, in cui per accrescere l'orrore dello spettacolo, finse un temporale misto di pioggia e di lampi, colla veduta della città nel fondo percossa dalle folgori, che andava tutta in fiamme, nella qual Pittura erano ammirabili soprattutto i differenti riverberi della luce nelle nuvole, nel fumo, nell'acque e nelle corazze dei soldati, come può leggersi nelle descrizioni del Vasari, del Sansovino, del Ridolfi, ed osservarsi in parte anche nella bella stampa di Giulio Fontana. E chi ne desiderasse una seconda prova venga ad osservare il gran Quadro dell'Assunta, da lui dipinto nell'età di circa trent'anni, in cui non si potrebbe ammirare abbastanza l'artificio del chiaroscuro nel contrapposto del Sole sfolgorante della Gloria coi riverberi degli sfondati delle nuvole e col lume basso e sbattimentato del gruppo degli Apostoli: anzi è stata tale la eccellenza di Tiziano in

questa parte della Pittura, che uno de' primarii maestri dell' arte l'ha voluta esaltare colle seguenti parole: « E di questo artifizio (*del chiaroscuro*) » Tiziano spezialmente fu grandissimo osservatore, » onde per mostrare la grand' intelligenza che ne » aveva, e per conseguir gloria e palma in questa » parte, ha voluto gabbare gli occhi di tutti i mor» tali »: e poco appresso: « E di questo modo in» ganna Tiziano gli occhi umani, i quali con me» raviglia e stupore mirano e considerano le ec» cellenti opere sue ». *Lomazzo*, *Trat. della Pitt. Lib. I. Cap.* 1.

Non si può leggere adunque senza nausea, che il nuovo biografo di Tiziano osi tentar di oscurare in tal guisa la sua gloria, facendolo tornare a scuola in decrepitezza per provarsi a dipingere per la prima volta con un lume *serrato*, egli che fino da suoi verd' anni erasi fatto riconoscere sovrano maestro in questa come in ogni altra parte della Pittura.

Del resto non faceva punto mestieri che il Ticozzi trasportasse i suoi lettori fino in Ispagna per far loro vedere l' artifizio di Tiziano nel saper rappresentare in un medesimo Quadro gli effetti di tre diversi lumi, giacchè ne poteva additare ad essi un esempio assai più vicino e più facile da osservare nella famosa Tavola del Martirio di s. Lorenzo nella chiesa de' Gesuiti, in cui ammirasi il difficilissimo contrasto di tre opposti lumi, il primo, cioè, dei raggi che scendono dalla Gloria, il secondo delle fiaccole che tengono nelle mani i soldati, ed il terzo delle fiamme del rogo su cui è

disteso il santo Martire. Non mi meraviglio però che uno Scrittore, solito in tutte le sue descrizioni a far uso meno degli occhi che dell' immaginazione, abbia voluto rintracciare i suoi esempii in opere che non avea mai vedute, anzichè in quelle che poteva in ogni tempo facilmente ed a suo bell' agio osservare.

Osservazione XXVI.

Dell' epoca in cui è stato Tiziano insignito dell' Ordine Equestre da Carlo V imperatore.

Sarebbe un peccare d' indiscrezione il porsi a censurare acerbamente alcune inavvertenze in fatto di biografía che s' incontrassero casualmente in un' Opera magistrale intorno a Tiziano, le quali venissero poi largamente compensate dalla bellezza e novità delle riflessioni, e dall' importanza delle dottrine in essa contenute. Ma dopo le tante Vite che già avevamo di Tiziano essendosi risolto il sig. Ticozzi di pubblicarne una di più, ed essendo essa riuscita una mera compilazione di tutte le altre, è necessario di far conoscere ch' ella ha inoltre il difetto di offrire una cattiva compilazione, e che in vece di ritrovarvi i fatti disposti con miglior ordine, e rettificati gli abbagli de' precedenti Scrittori col mezzo o della scoperta di nuovi Documenti o di una critica migliore, egli null' altro per lo più ha fatto fuorchè accrescere

la confusione ed aggiungere in più luoghi agli altrui i proprii errori. Alle tante prove di fatto di una tale verità che ho poste finora sotto gli occhi de' Lettori un' altra me ne somministra il luogo presente. Avendo egli letto nella Vita dell'*Anonimo* che Carlo V nominò cavaliere Tiziano in Bologna nell' anno 1532, non lasciò di farne distinta commemorazione fra gli avvenimenti di quest' anno, dicendo: *nè a sole onorificenze si limitò la magnificenza Cesarea, perciocchè lo ricompensò del nuovo Ritratto col crearlo suo cavaliere* (Lib. I. p. 103) dalle quali parole in oltre si viene a sapere che il titolo di Cavaliere è una cosa affatto diversa dalle *onorificenze*. Giunto poi egli in seguito all' anno 1553 e leggendo forse casualmente in quel punto la Vita di Tiziano del Ridolfi, si dimenticò di ciò che aveva precedentemente asserito, e lo fece creare nuovamente cavaliere da Carlo V in Barcellona nel 1553, riportando anche in una Nota parte del diploma che può leggersi per disteso nel Ridolfi; il quale abbenchè siasi in questo luogo ingannato, aveva però alcune pagine prima colto nel segno, dicendo ch' eragli stata conferita quest' onorificenza dall' Imperatore in Augusta nel 1548, la qual epoca è la più sicura, non essendo stato solito Tiziano di aggiungere al suo nome il titolo di Cavaliere fuorchè nelle Pitture da lui eseguite dopo di questo tempo: ed il sig. Ticozzi doveva averlo avvertito se non altro allorchè narrandoci le cose fatte da Tiziano in Augusta nel 1550, descrive fra queste

il Ritratto di Filippo II sotto di cui, dic'egli, avea posta l'epigrafe seguente: *Titianus Vecellius Eques Caesaris faciebat*.

Ma acciocchè sempre più si conosca in qual modo abbia saputo disimpegnare l' Autore la promessa fattaci nell' Introduzione *di richiamare alle rispettive epoche gli avvenimenti più notabili*, e di supplire alla mancanza *d' una compiuta vita privata e pittorica di Tiziano*, e con quanta ragione abbia egli voluto rinfacciare al Vasari il difetto *di memoria*, *di ordine e di esattezza*, aggiungerò che gli sarebbe stato assai facile di rettificare lo sbaglio preso dal Ridolfi nel fargli spedire da Carlo V il diploma di cavaliere nell' anno 1553 da Barcellona, se si fosse preso l' incomodo d' informarsi un po' meglio della Storia di quell' Imperatore. Tanto gli Storici generali, quanto l' Ulloa, il Dolce ed il celebre Robertson nelle loro Vite di Carlo V concordano tutti ad asserire che dal 1543 al 1556 egli non pose mai il piede in Ispagna, essendo stato in tutto quel corso di tempo occupato in continue guerre o col Re di Francia o coi Protestanti di Germania, e che particolarmente l' anno 1553 lo passò quasi tutto nell' assistere in persona agli assedii di Terovanne e di Hesdin, fortezze della Fiandra Francese. L' ultima andata dell' Imperatore nella Spagna (poichè la penultima fu nel 1541) seguì nell' anno 1556 in cui dopo di avere rinunziato al fratello la Corona imperiale, ed al figlio tutti gli altri Regni di quella vasta Monarchia, finì col dare il memorando spettacolo di un

Monarca il quale dopo di avere consumata la vita nel porre sossopra ed insanguinare il mondo, annoiato finalmente di tutto, e perfin di se stesso, deliberò di andare a sotterrarsi in un povero convento di Frati posto nell' estremità della Castiglia, dappoichè alla smisurata sua ambizione era sembrata picciola ed angusta tutta la terra.

Essendosi protestato l' Autore di non voler comparire dinanzi al Pubblico che nella sola figura di perfetto biografo, non deve perciò lagnarsi se come tale vien' egli adesso giudicato. Il Codice penale della Biografía è di un eccessivo rigore: gli anacronismi, le ommissioni, gli abbagli, le contraddizioni vi sono irremissibilmente puniti come delitti capitali.

Osservazione XXVII.

Della descrizione di un Quadro di Tiziano rappresentante Adamo ed Eva.

La forbita descrizione che fa l' Autore di questo Quadro da lui riposto nel numero delle cose più rare mandate da Tiziano a Filippo II ha eccitato in me il più vivo dispetto contro la trascuranza di tutti i Biografi, che di questo capo d' opera non ci hanno voluto lasciare memoria alcuna. Il solo Autore che ce ne abbia data notizia è D. Antonio Conca di cui riporterò le parole: « Un' al» tra rappresenta Adamo ed Eva nel Paradiso espri» menti la trasgressione del precetto, e di questo

» Quadro non isdegnò Rubens farne una copia che » vedesi dirimpetto all' originale ». Questo buon religioso il quale confessa di darci le notizie delle Pitture esistenti nella Spagna senz' averle vedute (1), si è mostrato almeno giudizioso nel descriverle assai compendiosamente, accennandone per lo più i soli soggetti, ed i nomi degli Autori; e se talvolta ha voluto additare le particolari bellezze di un qualche Quadro è stato solito a riportare il testo degli Scrittori da cui ha tratte le sue osservazioni. Il Sig. Ticozzi all' opposto al cui ingegno meglio si confanno le parti di Rettorico che non quelle di semplice Storico, si compiace di travestire le descrizioni degli Scrittori, imbellettandole di parafrasi, di amplificazioni, di aggiunte e di poetiche vernici. Anche nel presente caso i brevissimi cenni del Conca sono stati il tema fecondo della lussureggiante descrizione del Ticozzi, il quale ha voluto farci ammirare la bellezza *di questi due ignudi* in cui intese Tizano *dare i regoli de' perfetti corpi d' ambo i sessi;* ed aggiungendo il solito intercalare, *che sebbene non v' infondesse quel bello ideale che ammiriamo ne' capi d' opera dell' antichità, non vi si desidera quello de' più vaghi corpi, che al pittore poteva presentare la Natura*, prosegue

(1) » Siccome perchè si prestasse a' miei scritti quella » fede che sembravami poter esigere da' miei lettori e che » forse qualcuno potrebbe aver difficoltà di accordarmi *sic- » come versanti sopra oggetti da me non veduti* ec. » Nella Prefaz. pag. XXIV.

a dipingerci *la terra felice in cui abitò l' uomo innocente sparsa di fresche verzure e di varii animali, ove tutto è ridente, il cielo, l' aria, la terra* ec. ec. Se non è *vero*, è ben *trovato*, dice il proverbio. Nella bella stampa dell'*Adamo ed Eva* di Tiziano eseguita da Folo, la qual Pittura esiste presentemente in una Gallería di Roma, scorgonsi i nostri primi padri seduti sotto di un albero intorno al cui tronco vedesi attortigliata la serpe nell' atto di porgere ad Eva il pomo fatale. Nel campo però di questa composizione non si osservano nè *gli animali di cui è sparsa la terra felice*, nè *il cielo, la terra e l' aria che ridono*, i quali fanno così bella mostra nella descrizione del sig. Ticozzi. L' azione all' opposto succede nell' imbrunire della notte, per cui non apparisce nell' estremo orizzonte che il tetro lume di un moribondo crepuscolo il quale diffonde su tutti gli oggetti una tinta ferale. Scena sublime! che infondendo nell' animo degli spettatori un senso di secreto terrore, sembra predisporli ad udire la sentenza di morte che sta per pronunziare l' Eterno contro tutto il genere umano.

Fedele il Ticozzi alla massima da lui dichiarata fino da principio, di voler cioè accomodare i sentimenti degli altri Scrittori *al suo modo di vedere, di pensare, di scrivere*, ha trasfigurate le ultime parole del passo testè allegato del Conca nel modo seguente: « Di questo Quadro non isdegnò il » grande Rubens di farne una copia che fu collo» cata di fronte all' originale perfettamente imitato »

ma pure come si espresse gentilmente colui, *non è che una fedele traduzione in idioma fiammingo di un' elegantissima Poesía italiana* (Lib. III p. 219). Mengs è stato il *colui* che *si espresse gentilmente* in tal modo, ma spiacemi dovergli dire ch' egli in quel punto non aveva neppure in mente la pretesa copia fatta da Rubens di questo Quadro, essendosi servito di tali espressioni (migliorate secondo la maniera del Ticozzi) in proposito delle copie dei Baccanali di Tiziano, eseguite da Rubens: » nel palazzo (dice Mengs) sonovi due copie che » fece Rubens di questi Quadri, ma si possono considerare come un libro tradotto in lingua fiamminga che conserva tutti i pensieri, avendo perduto tutta la grazia dell' originale ».

Converrà adunque rinunziare per ora anche alla speranza che ci aveva fatta concepire l' Autore, *che il confronto dei due Quadri potrebbe somministrare bellissime osservazioni intorno alla maniera dei due insigni Pittori*.

Osservazione XXVIII.

Di alcune repliche della Maddalena fatte da Tiziano.

Non potrebbesi porre in dubbio che alcune fra le Maddalene, che mostransi nelle Gallerie come il vero originale di Tiziano, non sieno repliche eseguite da lui medesimo di questa celebre Pittura. Ma siccome l' Autore in vece di procurar di

rischiarare questo punto di storia pittorica, non ha fatto che arrecarvi maggiori tenebre e confusione, reputo opportuno di farvi sopra alcune brevi riflessioni.

Mons. Bottari nell' edizione di Roma delle Vite del Vasari afferma, non saprei però su qual fondamento, che il vero originale della Maddalena è quello che vedesi nella Gallería di Firenze. La prima però sembrerebbe dover esser stata quella che egli mandò a Filippo II nel 1514, come attesta il Ridolfi che riporta anche la Lettera con cui gliel' accompagnava, scrivendogli: « che gli mandava » la Maddalena acciò colle sue lagrime intercedes» se l' espedizione delle pensioni assegnategli ». La maggior parte de' Quadri di Tiziano che trovansi nella Medicèa passarono a Firenze al momento dell' acquisto fatto da quella Corte della celebre Gallería del nostro Paolo Serra, del qual fatto leggesi la distinta notizia nel Canto V del Poema del Boschini. Possedeva il suddetto signore una delle più belle repliche della Maddalena, ed a cagione appunto della sua rara bellezza fu questi il solo fra i suoi Quadri che volle eccettuato dalla vendita: Ecco le parole del Boschini:

» Infin gh' è molte cose, ma una sola
» È quela ch' el nutrisse, e fa contento:
» Questa ze Madalena in pentimento;
» D' idea che intenerisse e che consola.
» Se su tela depenta se pol dar
» L' anema che respira fra i colori

» Madalena pentía, tuta dolori,
» Se vede le so' colpe lagremar.
» Questa no me uscirà mai da le man
» (Me dise el signor Paulo) che cussì
» Schiavo son del so' bel, che ognora pì
» L'adoro, e rendo grazie al gran Tizian.
» Però quei ze a la vela, i ze imbalai *ec.*

In che mani poi sia passata dopo la morte del Serra la suddetta preziosa Pittura, è questa una cosa intorno a cui non saprei dare alcun lume ai lettori. Il Ridolfi ci ha lasciato notizia di un'altra famosa replica fatta da Tiziano per il patrizio Badoaro, la quale venne comperata in seguito da alcuni mercanti fiamminghi, *che la portarono nel loro paese*.

Tre Maddalene *originali* di Tiziano assicura l'Autore (a pag. 232) con una franchezza e laconismo ammirabili che trovavansi *poc' anni sono a Venezia*. Di due di esse non m'è riuscito di procurarmi la minima notizia per quante persone abbia interrogate su questo proposito. Mi stupisco però ch' egli non abbia fatto alcun cenno della celebratissima Maddalena di Casa Barbarigo, la quale fu trovata, come si è detto antecedentemente, in casa di Tiziano dopo la sua morte, e che potrebb' essere stato benissimo il primo esemplare da cui ricavò in appresso le varie sue repliche. Che il sig. Ticozzi non siasi portato a vedere questo famoso Quadro che nessuno di tanti colti viaggiatori che capitano a Venezia tralascia di andar

ad ammirare fra le cose più rare della città? Se ciò fosse vero, converrebbe dire che quando fu tra noi, egli non si era ancora innamorato di Tiziano, nè dello studio della Pittura.

Non voglio abusare della sofferenza de' lettori, intrattenendoli più lungamente su di queste nojose indagini intorno alle varie repliche o copie di questa Pittura. Mi sia permesso però di trarne un' utile osservazione. Se devonsi affrontare tante difficoltà per deflorare la storia di una sola fra le innumerabili opere di Tiziano, si giudichi della ragionevolezza dell' assunto d' impegnarsi dopo il corso di tre secoli, e senza il sussidio di nuovi lumi o la scoperta di originali documenti, d'impegnarsi, dico, *a richiamare alle rispettive epoche gli avvenimenti più notabili e le più egregie opere di Tiziano*.

Circa poi all' altro soggetto della Maddalena a cui presentasi Cristo sotto le mentite spoglie di Ortolano, ch' egli asserisce sulla fede, forse di uno de' soliti suoi frati, essere stato dipinto da Tiziano per la Corte di Spagna, osserverò che questo Quadro esisteva in Parigi nella Galleria del Duca d'Orleans, ed è stato inciso con molto spirito pittoresco dal celebre Tardieu il quale ha saputo perfettamente cogliere il carattere di Tiziano spezialmente nell' effetto del bellissimo paese.

Osservazione XXIX.

Della notizia dataci dall' Autore di alcune stampe intagliate da Cornelio Cort, prese dalle Opere di Tiziano.

Dura e malagevole impresa deve stimarsi quella di porsi a dettare la Vita *compiuta* di un sommo Pittore vissuto tre secoli prima di noi, del quale non ci hanno lasciato gli Storici che scarse e confuse notizie, e le cui Opere, infinite di numero, vennero in gran parte consumate dagl' incendii ed altri infortunii, o disperse in paesi lontani o guaste dal tempo e dalle mani sacrileghe degli uomini. Oltre ai necessarii lumi spettanti alla storia ed all' arte pittorica, senza de' quali sarebbe una folle temerità l' intraprendere un lavoro di simil fatta, avrebbe dovuto innanzi tutto lo Scrittore essersi procacciata la più estesa cognizione delle stampe prese dalle Opere del suo Pittore, e particolarmente di quelle disegnate o pubblicate da lui medesimo e che devono perciò riguardarsi come l' imagine più fedele delle sue Pitture. Nè può bastare per quest' oggetto l' averne preso notizia dai Cataloghi, dai quali null' altro per lo più s' impara fuorchè i soli titoli delle Opere ed i nomi degl' Incisori, ma bisogna averle vedute ed attentamente esaminate, se non si vuole esporsi a parlare a caso o essere costretti di ripetere a guisa di pappagallo le opinioni e spesso anche gli spropositi dei precedenti Scrittori. Che

cosa direbbesi di quell'erudito il quale si fosse proposto d'illustrare un qualche Autore greco o latino senz'averne mai letto il testo, nè alcuna delle migliori traduzioni? Chi ardisce imbarcarsi sul mare senza biscotto, non può ch'esporsi a miseramente perire.

In tutto il corso dell'Opera ci aveva date prove il sig. Ticozzi della superficialità delle sue cognizioni in materia di stampe; ma sembra che abbia voluto riserbare per la fine a somministrarcene il più luminoso e convincente argomento. E parendogli poco di palesare in tal modo la sua imperizia, egli ardisce in oltre di schermirsi coll'autorità del Ridolfi, facendogli dire ciò ch'egli non erasi nè manco sognato di pensare non che di scrivere. Riporterò primieramente le parole del Ticozzi, e poscia quelle del Ridolfi da lui allegato, acciò veggasi da questo confronto in qual modo sieno state esse stranamente travisate nella versione del nostro Autore: *Era del 1570 capitato in Venezia Cornelio Cort, valoroso intagliatore in rame, onde Tiziano, bramando che si pubblicassero le stampe di alcune sue Opere, come abbiamo indicato di mano in mano che ci cadde in acconcio di parlarne, lo accolse in sua casa. E non solo gli fece intagliare molte pitture, ma ancora varie fantasie che disegnò* ALLORA, *fra le quali rammenta il Ridolfi il naufragio di Faraone diviso in più fogli, una nostra Donna dipinta a chiaroscuro sopra il deposito di Luigi Trevisani in ss. Gio. e Paolo, Sansone e Dalila; ed alcuni capricci di pastori ed animali.*

Ma la stampa che fece più rumore è quella delle tre Bertucce sedenti ed attorniate dalle serpi sull' andar del Laocoonte di Belvedere (Lib. III p. 243).

In due distinti paragrafi della pag. 183 fece menzione il Ridolfi 1. delle Stampe in rame, intagliate da Cornelio Cort: 2. delle Stampe in legno disegnate e pubblicate dallo stesso Tiziano: e diedeci tanto delle prime che delle seconde un separato e distinto catalogo. Ecco le sue parole: « Circa l' anno 1570 capitando a Venezia Cornelio » Cort, intagliator fiammingo, fu ricoverato in casa » di Tiziano che gli fece trasportar nelle stampe » il Paradiso già dipinto per l' Imperatore, il Martirio di s. Lorenzo per il re Cattolico, la Maddalena pentita, il s. Girolamo nel deserto, il Bagno di Calisto con molte Ninfe, il Prometeo lacerato dall' Aquila, Andromeda legata al sasso » e liberata da Perseo, ed altre invenzioni rese celebri negl' intagli di quel valoroso artefice, il » quale fu un de' primi che con delicato modo » e tratti gentili incidesse in rame, giovandogli sopra modo lo aver a fianco il maestro che gli somministrò ogni opportuno ricordo ».

Facendosi quindi da capo soggiunge: « Disegnò Tiziano in tavole altre invenzioni, che se ne » fecero Stampe, il Faraone sommerso in più fogli » compartito, Maria Vergine con s. Anna ch' egli » dipinse sopra il Sepolcro di Luigi Trevisano in » ss. Gio. e Paolo, la Nascita del Signore, s. Francesco che riceve le stimmate, s. Girolamo nella

» solitudine, Sansone preso dai Filistei, alcuni
» pastorelli e animali, e un gentil pensiero di tre
» Bertucce sedenti attorniate da serpi alla guisa
» del Laocoonte, e de' figliuoli posti in Belvedere
» in Roma ».

Il sig. Ticozzi adunque di queste due distinte e separate narrazioni volle formarne una sola, prendendo nel primo paragrafo il solo nome di Cornelio Cort ed attribuendogli tutte le Stampe sunnominate tanto in rame che in legno: e per finir di condire il suo pasticcio, ove il Ridolfi aveva solamente detto *disegnò* vi aggiunse di suo capriccio la parola *allora*, lo che rende ancor più smisurato questo farfallone; essendo le suddette Stampe in legno per l'appunto quelle che pretendono gli Scrittori essere state incise dallo stesso Tiziano innanzi che Cornelio Cort venisse al mondo, essendo egli nato nel 1546, oltredichè aveva nel medesimo periodo dichiarato egli pure, che Cornelio Cort è stato *un eccellente intagliatore in rame*.

Non si potrà adunque negare all' Autore la lode di essersi mostrato in quest' opera: *primus ad extremum similis sibi*.

Osservazione XXX. ed ultima.

Qualora avessi voluto far uso di tutte le annotazioni che andava io segnando nel leggere la nuova vita di Tiziano, mi sarebbe stato assai facile di accrescere considerabilmente il volume di

questo terzo Libro; ma temendo di cagionare ai lettori la stessa noia che ho dovuto provar io nel dettarle, mi sono determinato di por qui fine alle mie censure. Una cosa però mi rimane ancor da osservare, siccome una delle maggiori imperfezioni, a mio giudizio, dell' Opera del sig. Ticozzi. Avendo egli dichiarato nell' Introduzione, che il suo fine principale è stato quello *di richiamare alle rispettive epoche gli avvenimenti più notabili e le più egregie opere dei Vecellii*, non posso far a meno di rimarcare l' ommissione di molte ed importanti Opere di Tiziano, celebrate colle più alte lodi da quegli stessi Storici che aveasi scelto a sue guide principali e che vengono universalmente annoverate tra le più eccellenti produzioni del suo pennello.

Se l' Autore in luogo di limitare le sue indagini nel voler innalzare il magnifico edifizio di una nuova *compiuta Vita privata e pittorica di Tiziano* (V. Introduzione) ai soli pochi Autori da lui accennati, avesse procurato di dar loro una maggior estensione, e consultare la Raccolta delle Guide delle principali città d' Italia, fra le quali se ne trovano molte di pregevolissime per critica e per erudizione; i varii cataloghi delle principali Gallerie di Quadri e di Stampe di Roma, Parigi, Vienna, Monaco, Dresda, Heidelberg, Berlino, Londra *ec.* fra i quali non devo ommettere quello interessantissimo della celebre Gallería Danna, pubblicatosi nel 1775, ove esistevano in gran copia le Pitture più scelte fatte in sua gioventù da

Tiziano (1) per i Signori di quella famiglia di cui era egli familiarissimo e compare: se fossesi egli in somma affaticato nel raccogliere un più abbondante e scelto numero di materiali, gli sarebbe agevolmente riuscito d' ingrossare del doppio il Catalogo cronologico delle Opere del suo Pittore. Ma se gli ha mancato il coraggio o la volontà di affrontare questa ingrata fatica, perchè ha egli poi voluto negligentemente trasandare varie ed importanti Pitture di Tiziano che gli venivano indicate, ripeterò, dai biografi suoi predecessori, o che avrebbe potuto egli medesimo co' proprii occhi facilmente vedere? Ne registrerò qui alcune poche soltanto tra le principali:

1. *I tre Quadri nella Sala del Collegio* periti nell' incendio nel 1574 i quali erano delle migliori cose di Tiziano, se devesi prestar fede al Sansovino, testimonio di vista e scrittore di somma autorità in questa materia, il quale nella descrizione della suddetta sala dice: *ch' erano i più rari e singolari ch' egli facesse giammai nel maggior colmo o vigore dello spirito suo più vivace e ardente in questa professione*.

2. *Il famoso Cenacolo di ss. Gio. e Paolo*, rammentato anche dal Vasari, che rimase parimente consumato dal fuoco.

3. *La composizione della famiglia Cornaro in orazione*, celebrata da Reynolds come un' opera *del*

(1) Alcune vengono rammemorate anche dal Vasari e particolarmente *la gran tela della Crocifissione*.

genere sublime, di cui havvi la bella incisione di *Baron* da esso dedicata al Principe di Seymour colle seguenti parole: *Hanc Tabulam aeri incisam ad Picturam incomparabilis Titiani inclitam de Cornaro familiam venetam exhibentem*, *quae in celsitudinis suae Pinacotheca asservatur*.

4. *Il s. Paolo* veduto dal Vasari in casa di Tiziano, *che pare* (dic' egli) *quello stesso ripieno di Spirito Santo*.

5. *Le Pitture a fresco della chiesetta in s. Nicolò* in Palazzo, in cui tra le altre cose ammiravasi quel Leone, *al quale per crederlo vivo* (dice il Ridolfi) *non manca che il ruggito*.

6. *La Pittura esistente nell' antisala della Libreria* rappresentante una Donna coronata di alloro *ec.* che il Zanetti chiama *graziosissima*, e quantunque da lui fatta in età molto avanzata *non vi si vede* (continua il medesimo) *un segno solo di fantasia illanguidita*, *d' occhio già stanco e di mano impaziente e malsicura*.

7. *I quattro Dottori della Chiesa ed i quattro Evangelisti*, che veggonsi nei pennacchi della cupola dell' altar maggiore della Salute, *in uno de' quali* (dice il Ridolfi) *ritrasse Tiziano se stesso*.

8. *La Tavola del Duomo di Trevigi*, che afferma il Ridolfi essere stata da lui dipinta in età assai giovanile.

9. *Le due Donne ad un fonte*, ossia il celebre Quadro della Gallería Borghese, intitolato l' Amor divino e l' Amor profano, che trovavasi anche al tempo del Ridolfi nella Gallería suddetta, ed è riguardato come una delle principali Pitture di Roma.

10. *Una Giovine ignuda che s' inchina a Minerva*, che attesta il Vasari essere stata dipinta da Tiziano per il Duca di Ferrara.

11. *Una seconda Tavola del s. Pietro martire* fatta per ordine del papa Pio V e pubblicata colle stampe del Bertelli coll' inscrizione: *Titianus Vecellius Eques Caesaris Pio V Pontifici maximo faciebat*. Questa composizione è formata di tre sole figure, come l' altra in ss. Gio. e Paolo, ma è differente nelle mosse, negli accessorii e nel campo.

12. *S. Gio. Battista che battezza Gesù Cristo nel Giordano*, composizione vasta e stupenda da lui dipinta per i signori Ram di s. Stefano, e celebrata anche dall' Autore anonimo del Libro: *Notizie delle Opere di disegno esistenti in Venezia nella prima metà del secolo XVI.*

13. *Il Piramo moribondo con Amore piangente*, ch' esisteva nel tempo del Ridolfi nella casa Van-Uffel di Anversa.

14. *Due Sacre Famiglie con varii Santi* esistenti la prima nella suddetta Casa Van-Uffel, e la seconda in quella del sig. Reinst Olandese in Venezia, poste pure dal Ridolfi nel numero *delle cose più eccellenti e singolari di Tiziano*.

15. *La bellissima Erodiade* della Gallería Farsetti, la quale veniva esposta tutti gli anni alla pubblica ammirazione nel giorno della festività di s. Rocco, e che da pochi anni ha fatto, pur troppo! volo in paesi stranieri.

16. *La Fede del Doge Grimani* portata via nel 1798 dai Commissarii francesi, ed ora dalle Aquile vittoriose di S. M. riportata a Venezia, e

riposta nella sua primiera sede nella sala delle quattro Porte del Palazzo Ducale; Pittura rinomatissima, e che il Zanetti dice dipinta *con vera Tizianesca intelligenza, con bel tocco di pennello, con forza e calore*.

17. *Il Ratto di Ganimede*, opera che per la sua singolare bellezza ha potuto impegnare il bolino dei valenti Incisori G. Audran e Cunego a darcene due stampe.

18. *Il Ratto delle Sabine*, pittura a fresco nell' atrio del Palazzo de' conti Piloni di Belluno presso a' quali Signori era Tiziano solito ad albergare nelle sue annuali gite a Cadore. Questa grandiosa Composizione, intagliata da Giampiccoli, fu recentemente coperta di bianco in occasione di un moderno restauro del Palazzo suddetto. Rimango tanto più sorpreso di questa ommissione dell' Autore quanto che avendo egli fatto una dimora di più anni in Belluno poteva forse averla veduta, o essere almeno stato testimonio del rammarico universale per la perdita di un simile tesoro.

19. *La Riposizione nel Sepolcro*. Uno de' maggiori capi d' opera di Tiziano, opera immortalata dalle penne di mille Scrittori, e notissima perfino ai macinatori di colori. Se ne conoscono quattro o cinque stampe: le due migliori sono quella di Roussellet per il taglio, e quella del valentissimo Andrea Schiavone per il vero carattere ed il gusto Tizianesco. Spiacemi di non poter riportare, a cagione della sua troppa lunghezza, il Giudizio pronunziato su questa divina Pittura dagli Accademici di Parigi nella sessione de' 7 agosto 1607 (V.

Fèlibien, *Conferences de l'Academie de Paris*). Tiziano la mandò a Filippo II nel 1563, e fu obbligato a farne più copie, una delle quali formava uno de' principali ornamenti della Gallería del duca d'Orleans in Parigi. Un' altra conservasi in questa R. Accademia di belle Arti, ed una terza, di sovrumana bellezza, ammirasi in casa Manfrin, ed è considerata come il più ricco gioiello di quella stupenda Gallería (1).

Basti questo picciolo saggio delle importanti ommissioni del sig. Ticozzi in tale proposito. Deve però sembrar egualmente strano, che l' Autore

(1) Raccontavami il Pittore Girolamo Zais custode della suddetta Gallería Manfrin di avere inteso dalla bocca di S. M. Carlo IV re di Spagna, che tutti i Quadri dell' Escuriale andarono consumati, o dispersi in una sommossa popolare accaduta nel principio delle rivoluzioni di quel Regno. Quand' anche avessi potuto dubitare di un qualche malinteso nella relazione del sig. Zais, i miei dubbii dovettero cessare nel leggere alcuni mesi sono nel *Journal des dèbats*, che erano stati scoperti a Parigi, nascosti nella rimmessa di un vetturale, i due celebri Quadri di Rafaello conosciutissimi sotto il nome dello *Spasimo di Sicilia*, e della *Madonna del pesce*, che conservavansi nel convento dell' Escuriale; ed aggiunge il medesimo Giornale, che dovevano per ordine del Re essere restituiti al re di Spagna. Non è adunque ancor sazia la nemica sorte di prevenire la mano lentamente micidiale del tempo, e di far perire negl' incendii e nelle rovine i capi-lavori di Tiziano! Il Paradiso, la Cena, l' Allocuzione di Carlo V, la Religione combattuta dall' Eresía, l' Ecce-Homo, l' Addolorata, il Martirio di s. Lorenzo, e tutte in somma le più sublimi produzioni del suo pennello forse a quest' ora non esistono più :

Quis talia fando temperet a lachrimis?

di una *compiuta Vita pittorica* di Tiziano siasi dimenticato di fare un minimo cenno intorno a quella numerosa schiera di celebri Pittori che uscirono dalla sua scuola, e divulgarono per ogni parte del mondo la fama del loro maestro. Eppure io crederei, che nella storia *privata e pittorica* di un sommo maestro meritassero di occupare un qualche luogo anche i nomi de' suoi migliori discepoli, e che le ricerche che si facessero su di questo argomento riuscir potrebbero profittevoli alla storia dell' arte; dando a divedere fino a qual segno le massime del maestro si sieno trasfuse ne' suoi allievi, e modificandosi in ragione della diversa tempera de' loro ingegni abbiano dato origine a tante varietà di stili, i quali però ritengono tutti più o meno il sapore della sorgente da cui derivano. Lo stesso Vasari volle far menzione di alcuni eccellenti scolari di Tiziano; e sebbene abbia soggiunto in tal proposito, che « molti sono stati con Tiziano » per imparare, ma non è grande il numero di » quelli che veramente chiamar si possano suoi di» scepoli » osserverò con buona pace di M. Giorgio, che s'egli ha inteso dire che Tiziano non si è mai occupato nell' apprendere ai fanciulli i primi elementi dell' arte, sono seco lui d' accordo, imperocchè il suo tempo era troppo prezioso per impiegarlo in simile esercizio. Ma oltrechè se si eccettui la parte meccanica del disegno, tutte le altre parti della Pittura non s' imparano in sostanza che col mezzo delle proprie diligenti osservazioni sull' opere della Natura e dell' arte; la casa di Tiziano era aperta non solo a quanti principi,

ed altri eminenti personaggi giungevano a Venezia, ma lo era parimente ad una folla di alcuni, che vi accorrevano da tutte le parti dell'Europa per vederlo ad operare, e per apprendere dalla voce di un così facondo parlatore le massime più acconce a dirigere il criterio ed il gusto in tutto ciò che costituisce l'essenza della Pittura. Mi si conceda licenza adunque di supplire in questa parte al silenzio dell'Autore, additando semplicemente i nomi dei migliori discepoli di Tiziano, che non ho durato gran fatica a raccogliere per il maggior numero dagli stessi Scrittori da lui costantemente citati. Furono tra i principali il *Dossi* ferrarese; il *Palma vecchio* bergamasco; il *Tintoretto*; *Paris Bordone* trevigiano; *Girolamo Savoldo* bresciano; *Nadalin* da Murano; *Santo Zago* padovano; *Giovanni Calcar* fiammingo; *Paolo Roelas* spagnuolo; *Damiano Mazza*; *Polidoro*; *Nicolò Boldrino* vicentino; *Domenico Campagnola* padovano; il famoso *Domenico dalle Greche o Greco*; *Bonifacio*; *Lamberto*. *Emanuello e Cristoforo Swartz* tedeschi; *Cesare* da Conegliano; *Orazio* da Castelfranco; il *Moretto e Prospero* bresciani; *Giacomo Scolari* vicentino; il *Palma Giovine*; *Lorenzino*; *Girolamo* detto di Tiziano; *Gio. Battista Maganza* vicentino, detto *Magagnò*, celebre anche per le sue Poesie in lingua rustica; *Andrea Schiavone*; *Gio. Maria Verdizotti* disegnatore delle bellissime figure in legno aggiunte alle sue favole; ed alcuni altri che ommetterò per brevità.

Aggiungerò finalmente, che trattandosi di un lavoro biografico e della vita privata di Tiziano,

parmi che non avrebbero disdetto alcune indagini anche intorno alla sua figliuolanza: poichè sebbene dalla pluralità degli Scrittori non vengano nominati che i tre soli suoi figli, Orazio, Pomponio e Cornelia, si potrebbe nulla ostante dubitare che il numero ne sia stato assai maggiore. Nella Gallería di Modena, e presentemente in quella di Dresda, v'è un Ritratto di avvenente fanciulla di mano di Tiziano, in cui leggesi l'epigrafe seguente: *Lavinia Tit. V. F. ab eo picta*. Questo Ritratto è stato inciso da Basan. Un altro Ritratto passato, se non m'inganno, nella Gallería di Praga, rappresenta pure una vaga Giovine colla seguente rozza inscrizione: *Joannina Vecella Pictressa filia prima Titiani*. È stato anche questo inciso da Hollar. Havvene un terzo in Inghilterra, inciso da Hèart, il quale rappresenta la Figlia di Tiziano che solleva con ambe le mani un'elegante cassetta, che supponsi contenere, secondo gli usi di quel tempo, il suo corredo nuziale. Non essendovi indicato il nome della fanciulla, potrebbe essere questo il celebre ritratto della figlia di Tiziano, mentovato dal Ridolfi, quantunque in vece della cassetta egli accenni un paniere, nella qual cosa avrebbe potuto facilmente equivocare. Anche il Liruti fece menzione di alcuni altri figli maschi di Tiziano, e sostiene che quel Girolamo Pittore, ch'era il faccendiere di casa, e che il Vasari dice di non aver inteso a nominare con altro nome in Venezia che Girolamo di Tiziano, fosse un suo figlio naturale: ma siccome egli non indica le fonti da cui ha ricavate queste notizie, il suo semplice asserto non merita

molta considerazione. Nè si potrebbe nemmeno affermare che i tre sunnominati figli di Tiziano fossero legittimi, non essendosi mai potuto rinvenire alcun documento che porga il minimo lume intorno al matrimonio di Tiziano. E sebbene il signor Ticozzi abbia voluto con una disinvoltura ammirabile pubblicare il nome, la condizione e la patria della sposa, e perfino stabilire l'anno in cui seguirono gli sponsali, non essendosi però egli degnato di comunicarci alcuna prova di queste sue recondite notizie, ci dovrà permettere di considerarle come un novello parto della sua immaginazione. Osserverò in oltre, che in tutta la corrispondenza dell' Aretino, la quale ha continuato per il corso di 26 anni, non trovasi mai accennata la persona della moglie di Tiziano, a cui parmi, s'ella esisteva, che avrebbe dovuto, attesa la loro stretta familiarità, indirizzare più di una volta i suoi saluti. Anche il sullodato dott. Taddeo Jacobi, il più instancabile raccoglitore che siavi mai stato di documenti spettanti alle famiglie del Cadore, mi ha assicurato di non aver potuto mai scoprire il minimo indizio intorno alla pretesa moglie di Tiziano; anzi volle egli medesimo indicarmi le tracce delle indagini che si avrebbe potuto tentar d'intraprendere a tal uopo nei libri matrimoniali delle parrocchie di Venezia. Confesso però il vero, che oltre all' aver riflettuto che i suddetti Libri non vennero sistemati in Venezia prima dell'anno 1581 (1), onde non era sperabile di poterne trarre alcun

(1) V. Galliccioli, Memorie antiche Venete Vol., 6 p. 43.

lume, non mi sono sentito il coraggio d'incontrare una simile noiosa fatica; tanto più che non saprei comprendere qual'istruzione o diletto potessero arrecare ai Lettori le notizie anche più avverate intorno alla moglie di Tiziano. Se un qualche futuro biografo, dotato di maggiore pazienza di me, volesse tentare l'impresa, lo consiglierei piuttosto di rivolgere i suoi esami all'archivio privato di Tiziano, passato assieme colla sua eredità nella famiglia Sarcinelli di Ceneda, in cui devono trovarsi, per quanto mi venne assicurato, oltre al contratto nuziale di sua figlia Cornelia, moltissime lettere originali di Tiziano o di altri a lui scritte, e parecchie altre importanti scritture. Fui informato da persona degnissima di fede che questo tesoro sia pervenuto presentemente nelle mani dei sigg. fratelli Carnielluti dimoranti in Serravalle, terra posta nelle vicinanze di Ceneda, quantunque minorato di alcune carte importanti che andarono smarrite nelle mani degli ultimi superstiti dell'ora estinta famiglia Sarcinelli.

Del resto non devono cagionare nè sorpresa, nè scandalo alcuno i miei ragionevoli dubbii intorno alla legittimità della prole di Tiziano. Se si vorrà por mente alla scostumatezza universale di quel secolo in proposito di concubine, il qual disordine non andò mancando se non dopo l'accettazione dei Decreti del Concilio Tridentino, che vennero promulgati in Venezia soltanto nell'anno 1567 (1), non

(1) Prima di quest'epoca si contraevano talvolta i matrimonii col semplice assenso verbale degli sposi, seguito in qualunque casa o luogo privato in presenza di due testimonii.

sembrerà strano che il nostro Pittore, sollazzevole di natura, dovizioso ed accetto ad ognuno, possa essere caduto anch' egli in questa rete, ed abbia dalle varie sue amiche avuti più figli, i quali avrà, forse, legittimati in appresso, valendosi di quel medesimo privilegio Imperiale di cui era investito, ed in vigore del quale legittimò, come narra il sig. Ticozzi, nel 1508 i figli del prete Costantini.

Quantunque però queste ed altre consimili indagini biografiche dovevano necessariamente concorrere alla ricostruzione di una nuova Vita privata e pittorica di Tiziano, non parmi che si potesse granfatto lusingarsi di vederle compiutamente esaurite dal nostro Autore. Chiunque vuole accingersi a percorrere l'arida ed ingrata carriera della Biografía, dev' essere armato di una pazienza più che cenobitica, nè ha d' aver timore d' imbrattarsi per lungo tempo le mani nella polvere degli archivii e delle biblioteche. Queste qualità mi sembrano affatto incompatibili col vivace e poetico ingegno del sig. Ticozzi; laonde s' egli avesse meditato seriamente quell' oracolo Oraziano:

Sumite materiam vestris, qui scribitis, aequam
Viribus: et versate diu, quid ferre recusent,
Quid valeant humeri,

non si sarebbe, forse, posto così facilmente nell' arduo impegno di supplire alla mancanza *di una compiuta Vita privata e pittorica di Tiziano*.

Per estirpare questo disordine, che sussisteva ancora in Venezia dieci anni dopo l' accettazione del Concilio, non ci volle meno di un rigoroso Decreto del Consiglio di X dell' anno 1577. V. *Gallicciolí loco citato*.

INDICE

LIBRO I.

DELLA IMITAZIONE PITTORICA

LIBRO II.

DELLA ECCELLENZA DELLE OPERE DI TIZIANO

LIBRO III.

FINE